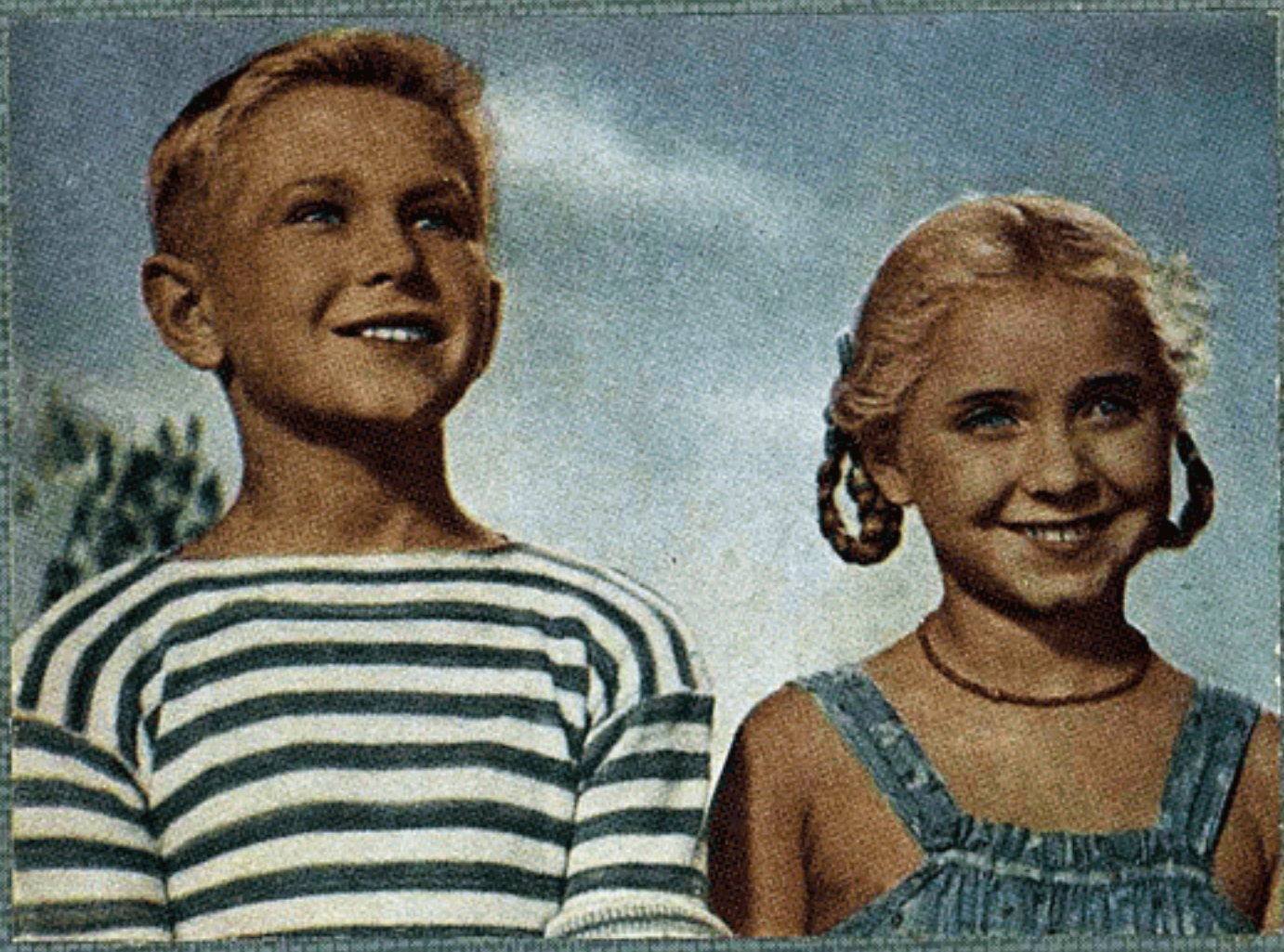


ИСКУССТВО КИНО

7
1954

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 7
ИЮЛЬ
1954

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Ю. Винокуров. По поводу детского художественного фильма 3
Е. Якушкин. Когда форма отстает от содержания . . . 19
А. Мачерет. Наталья Ужвий 31
Л. Погожева. Творчество Чехова на экране 43

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Дм. Еремин, А. Згуриди. Повесть о лесном великане . 51

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

Н. Громов. Смелее, глубже, ярче! 85

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

И. Вайсфельд. Правда характеров 95

Зрители о фильмах 103
Песни из фильма «Верные друзья» 106

ЗА РУБЕЖОМ

А. Кан. Чему учит детей Голливуд 109
Н. Медведева. Советские кинематографисты в Аргентине 112
М. Чесно-Хелль. Фильм об Эрнсте Тельмане 114
Ф. Гята, Л. Силичи. Письмо из Албании 117

БИБЛИОГРАФИЯ

Н. Игнатьева. «Записки советского актера» 118

ХРОНИКА

В Министерстве культуры СССР. Обсуждение новых сценариев. ☆ Работы молодых кинодраматургов. ☆ В Московском Доме кино. Обсуждение фильма «Анна на шее». ☆ В Центральном Доме работников искусств. Творческие вечера из цикла «Народные артисты СССР» 121

Памяти Луи Форестье 128

На обложке — кадр из фильма «Огни на реке».

На вкладках — кадры из фильмов по рассказам Чехова и из фильмов «Крылатая защита», «У истоков жизни», «Школа мужества», «Международный концерт».

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
Москва

СОДЕРЖАНИЕ

КНИГА
НЕ ВЫНОСИТЬ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Ю. ВИНОКУРОВ

ПО ПОВОДУ ДЕТСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА

Коммунистическая партия, неизменно подчеркивая в своих указаниях огромное познавательное и воспитательное значение искусства, всегда отмечала особо важную и ответственную роль кинематографии в деле коммунистического воспитания народа, формирования морального облика нашей молодежи. XIX съезд КПСС еще раз напомнил советским кинематографистам о том, что они должны выявлять и раскрывать высокие духовные качества и типичные положительные черты характера рядового человека, создавать его яркий положительный образ, достойный быть примером и предметом подражания, и способствовать своими произведениями воспитанию в людях нашего общества характеров, навыков и привычек, свободных от язв и пороков, порожденных капитализмом.

Сознанием повышенной ответственности, чувством долга перед народом, культурные и эстетические потребности которого бурно возрастают вместе с ростом его материального благосостояния, определяется сейчас тот живой подъем творческой активности художников, который наблюдается во всех сферах и областях советского искусства, в том числе и в детоком кино.

Тематический план, составляющийся на основе творческих заявок писателей, сценаристов, режиссеров, предусматривает уже на ближайшее время значительное увеличение производства детских и юношеских художественных картин самого разнообразного содержания и самых различных жанров. Значительная часть этих произведений затрагивает морально-этические проблемы, вопросы воспитания нового поколения борцов за коммунизм, стремится раскрыть реальные трудности, в преодолении которых проявляется характер, формируется личность молодого человека— героя нашего времени.

Естественно, что проблема героя выдвигается сейчас как весьма существенная проблема детского кинематографа. Наряду и в связи с ней выдвигаются и другие, например проблемы тематики, образа, конфликта, сюжета, языка, стиля и т. д.

Для систематической разработки и глубокого изучения этих проблем требуются дружные и длительные усилия ученых, художников и педагогов.

Появление за сравнительно короткий период довольно значительного количества новых детских фильмов — весьма отрадный факт. Но именно поэтому сейчас необходимо со всей требовательностью и резкостью говорить о недостатках, которые обнаружились в этих фильмах и в дальнейшем могут помешать свободному и широкому развитию киноискусства для детей.

«Огни на реке»

Настоящая статья имеет целью поставить ряд вопросов, существенных для творческой практики, для борьбы за яркий, интересный, идейно и художественно полноценный реалистический детский кинематограф.

Прежде всего следует сказать несколько слов о так называемой «специфике» детского фильма.

Некоторые полагают, что сфера детского фильма (здесь имеется в виду фильм для подростков, то есть школьников десяти—четырнадцати лет) весьма резко отграничена от сферы «взрослого» кинематографа, и, следовательно, вопросы конфликта, сюжета, характера, а тем паче вопросы типического надлежит разрешать здесь как-то по-иному, не так, как во «взрослом» фильме. Эта установка на какую-то исключительную «особость» детского фильма часто влечет за собой требование некоего особого, «облегченного» толкования творческих вопросов применительно к формуле «дети — есть дети». Защитники этой формулы не замечают, что, несмотря на внешне безобидную истинность, внутренний смысл ее равнозначен попытке обнаружить на земле линии меридианов и параллелей.

Нужно ли доказывать бесплодность этих попыток превратить условные грани в безусловные, расчленить органический процесс развития человека на механические этапы и обозначить, как на карте, что, дескать, отсюда и досюда простирается детство, отсюда и досюда — отрочество, а отсюда и досюда — юность и т. д.?

Надо ли принимать всерьез не менее бесплодные попытки воздвигнуть некий «специфический» барьер, отделяющий детский мир от взрослого? Ведь в жизни, как доподлинно известно, дети не существуют без взрослых, точно так же, впрочем, как и взрослые не изолированы от детей. Конечно, есть категория особо устойчивых и принципиально «бездетных», вернее сказать, «внедетных» взрослых, которых мы частенько встречаем в некоторых наших фильмах. Несомненно, однако, что «специфика» этих фильмов также надуманна.

«Огни на реке»

В живой творческой практике вопрос о специфике детского фильма порой решается с неожиданной простотой. Достаточно вспомнить хотя бы такой вполне «взрослый» фильм, как «Чапаев», который одновременно оказался едва ли не самым удачным «детским» фильмом — одним из любимейших и популярнейших кинопроизведений у нашей детворы. В связи с той же пресловутой спецификой уместно будет вспомнить, что сказал Лев Толстой, когда его спросили, как надо писать для детей: «Так же, как для взрослых, только лучше», — ответил он, имея в виду ясность и чистоту формы реалистического выражения мысли и чувства художника.

Впрочем, имеются и другие ответы на этот вопрос. А. Макаренко, например, полагал, что детской литературе «должна быть присуща художественность в особом смысле. Простота рассказа, его строгая логическая последовательность, отсутствие каких бы то ни было словесных изощрений — это еще не все. В детской литературе должны быть особая яркость и полнокровность красок, совершенно явный реализм, точное разделение светлого и темного»*.

А. Макаренко считал, что специфика детского искусства должна быть в том, к а к писать для детей, а не в том, ч т о писать. «Трудно представить себе такую тему, которая не могла бы быть предложена детям», — говорил он. — «Если бы кто-нибудь указал такую тему, которая возможна в литературе для взрослых и кажется противопоказанной в литературе для детей, то это значило бы только, что проблема такой детской тематики еще не разрешена и следует над этой проблемой потрудиться»**.

---

* А. М а к а р е н к о, Соч., т. 7, изд. Академии педагогических наук РСФСР. М., 1952, стр. 183—184.

** Т а м ж е, стр. 185.

Едва ли можно безоговорочно согласиться с этой крайней позицией, имея в виду, например, приспособление «Анны Карениной» и «Воскресения» Л. Толстого или некоторых новелл «Декамерона» Боккаччо к понятиям подростка.

Конечно, любую «взрослую» тему можно транспонировать в другой возраст, то есть упростить, подогнать, приноровить ее к детскому восприятию. Однако это, по существу, будет уже другая тема — близкая первой, но лишенная ее глубины, сложности, а часто и содержания. Очевидно, все-таки вернее будет допустить, что существуют темы преждевременные для определенного возраста и спешить с ними так же нецелесообразно, как, скажем, торопиться преподать первокласснику предмет из программы для четвертого класса, ибо ребенок сути дела все равно не поймет или поймет ее шиворот-навыворот, что еще хуже. Поэтому нам кажется, что именно в области тематики детского фильма уместно говорить о своеобразной специфике, то есть точнее — о необходимости особого, строго продуманного и последовательного отбора тем, доступных восприятию ребенка того или иного возраста. При такой установке вместо хаоса и случайности в выборе тем неизбежно возникнет порядок, естественно определятся темы главные, которые должны быть раскрыты в первую очередь и на которых зиждется вся наша воспитательная работа.

Такие темы, как темы труда, коллектива, родины, партии, являются наглядными примерами, подтверждающими необходимость и целесообразность точно рассчитанного специфического отбора, ибо в этих темах — святая святых, основа основ нашего общества, и само собой разумеется, что образы этого тематического цикла должны как можно раньше входить в сознание ребенка, составлять одну из первых ступеней в познании им окружающей действительности. Естественное обогащение этих образов будет идти параллельно с ростом ребенка, постепенно расширяя его кругозор, углубляя те или иные его представления о жизни. Поскольку ребенок познает мир последовательно, то прямым делом науки, искусства, педагогики, вероятно, и является своеобразная регуляция этого познавательного процесса — задача, безусловно, специфическая, которая ставится и разрешается в конкретных целях коммунистического воспитания подрастающего поколения.

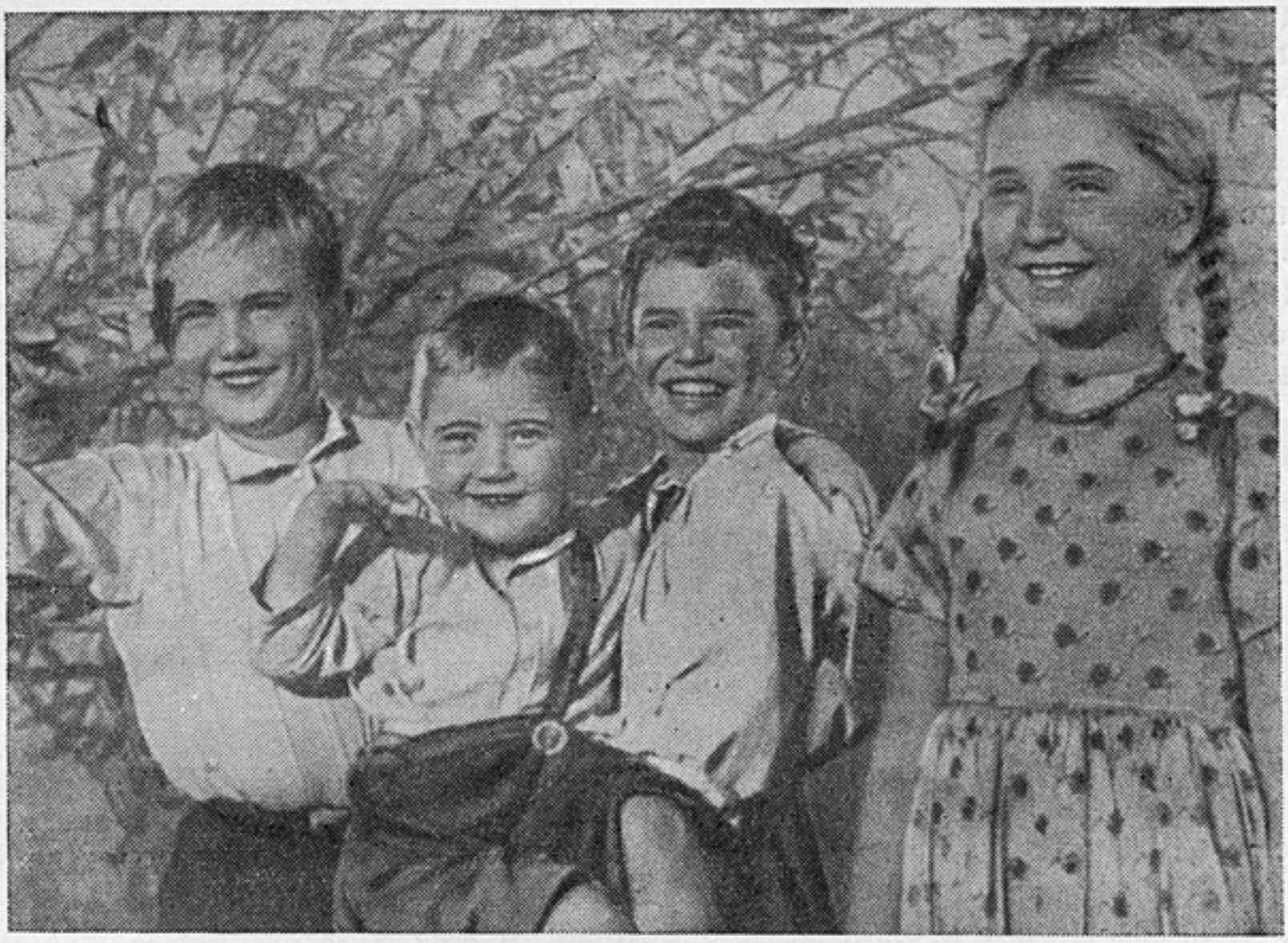
Принцип, система и отбор в этой области категорически необходимы. И совершенно неверно видеть в этом обеднение тематики, сужение жанровых возможностей, отрицание самостоятельного значения детской литературы, детского театра, детской кинематографии.

Если признать, что «советский художественный фильм для детей должен с необходимой постепенностью (разрядка наша. — *Ю. В.*) раскрывать перед детьми все многообразие жизненных явлений»*, то нелогично ссылаться на того же А. Макаренко и отрицать специфичность тематики для определенных возрастов. «Необходимая постепенность» и означает определенный отбор, известную последовательность в предложении тем. И в этом есть безусловная специфичность работы художника, творящего для детей.

Что же касается специфики в методе художественного отражения действительности («как писать для детей»), то приведенные выше мысли А. Макаренко кажутся нам весьма близкими мыслям Л. Толстого по тому же поводу. В самом деле, разве простота рассказа, его строгая логическая последовательность должны быть только в произведениях для детей? Разве отсутствие каких бы то ни было словесных изощрений, яркость и полнокровность красок являются чем-то необязательным в произ-

---

* Б. Бегак, Ю. Громов, Большое искусство для маленьких, Госкиноиздат, 1949, стр. 35.



«Огни на реке»

ведениях для взрослых? Разве стремление к ясности в художнической оценке «светлого и темного» не является характерным для советских художников-реалистов?

Недаром адепты «искусства для искусства» и иже с ними не приемлют известной реплики В. Маяковского: «Я люблю, чтобы было ясно, кто сволочь». В этой формуле своеобразно выражено признание и утверждение познавательного и воспитательного смысла метода социалистического реализма.

Возвращаясь к детскому фильму, следует подчеркнуть, что попытки выискать и утвердить здесь какие-то особые, отличные от «взрослого» искусства «методы» художественного отражения действительности не могут привести ни к чему хорошему — они могут толкнуть художников только к созданию условных схем, к вульгаризации, к фальши, к «детскому» штампу и в конечном итоге увести от реализма. Весьма вероятно, что сам А. Макаренко чувствовал опасности, таящиеся в его же собственном утверждении, что «особенности, которые отличают «детскую» литературу от «взрослой», заключаются не в том, о чем рассказывается, а в том, как рассказывается». «Общее различие стиля детской литературы,—писал он,—по сравнению с литературой «взрослой», мне кажется, должно определяться некоторым, самым незначительным (повторяю, самым незначительным!) приближением ее к лубку»*. Эта оговорка в скобках настолько многозначительна, что не нуждается в комментариях.

Утверждая «особость», специфичность детского мира, представляя себе, будто в изолированном от окружающего детском мире все иное, вроде как ненастоящее, некоторые художники и теоретики полагают детскую игру определяющим началом поведения ребенка, базой его отношения к миру, и заключают, что именно с этой позиции и надо подхо-

---

* А. Макаренко, т. 7, стр. 184.

дить ко всем вопросам строения детского фильма, что этим и определяется специфичность его методов художественного отражения действительности.

Конечно, «игра имеет важное значение в жизни ребенка, имеет то же значение, какое у взрослого имеет деятельность, работа, служба, — писал А. Макаренко. — Каков ребенок в игре, таков во многом он будет в работе, когда вырастет. Поэтому воспитание будущего деятеля происходит прежде всего в игре. И вся история отдельного человека как деятеля и работника может быть представлена в развитии игры и в постепенном переходе ее в работу»*.

В этой мысли А. Макаренко содержится очень точная оценка значения игры в жизни ребенка, подчеркивается характер ее эволюции и весьма глубоко раскрывается ее внутренний смысл. Понятно, что Макаренко имеет здесь в виду вовсе не «пятнашки» и не «кошки-мышки», а игру в широком смысле слова, игру-переживание, игру, в которой находит свой выход творческое начало ребенка, проявляется его воображение, тренируются его жизненные приспособления. Особенно ценным является здесь акцент на том, что игра для ребенка имеет такое же значение, какое у взрослого имеет деятельность, работа. Это означает, что ребенок отнюдь не видит в своей игре «игры», то есть чего-то «нарочного», — такой она является только с точки зрения взрослого. Именно это снисходительное отношение к игре всегда раздражает ребенка, оно и порождает путаницу в определении специфики детского фильма, создает искусственные противоречия и мнимые разногласия между требованиями педагогики, законами искусства и желаниями детского зрителя. Отсюда, от этого снисходительного «взрослого» раккурса, и возникают во многих наших детских фильмах фальшь и сюсюканье, строится какой-то ненастоящий, условный, игрушечный мир. Этот раккурс кажется некоторым как будто мелочью, оттенком, но от него идет ряд ложных и путаных представлений.

Ребенок живет в игре «настоящей» жизнью, для него игра — это один из способов освоения подлинного, а не игрушечного мира, проба сил, испытание характера, приложение воли; здесь для него неоспоримая реальность, незыблемая правда. Он, конечно, не теряет реального ощущения границы между игрой и неигрой, но это не меняет существа его отношения к смыслу своей игры. «Настоящесть» детской игры определяется и подтверждается прежде всего той огромной силой веры, искренности, увлечения, которая вкладывается ребенком в свою игру.

Все мы помним, с каким устойчивым пафосом действовал знаменитый господин Чечевицын из рассказа А. Чехова «Мальчики». Чтобы уговорить Володю, побоявшегося бежать из родительского дома куда-то за тридевять земель, он «рычал, как тигр, изображал пароход, бранился, обещал отдать Володе всю слоновую кость и все львиные и тигровые шкуры. И этот худенький, смуглый мальчик со щетинистыми волосами и веснушками казался девочкам необыкновенным, замечательным. Это был герой, решительный, неустрашимый человек, и рычал он так, что, стоя за дверями, в самом деле можно было подумать, что это тигр или лев».

Как известно, путешественников «задержали в городе... в Гостином дворе (там они ходили и все спрашивали, где продается порох)».

И все же, несмотря на полный провал задуманного грандиозного предприятия, «когда уезжал Чечевицын, то лицо у него было суровое, надменное, и, прощаясь с девочками, он не сказал ни одного слова; только взял у Кати тетрадку и написал в знак памяти: «Монтигомо Ястребиный Коготь».

---

* А. Макаренко, т. 4, стр. 373.

Этот пример слияния «игрового пафоса» ребенка с его жизненными устремлениями мы привели как доказательство того, что классики русского реалистического искусства не искали специфических (применительно к возрасту) приспособлений в методе художественного отражения действительности. В этом рассказе — сила и правда подлинно реалистического искусства. Разве не угадывается в блистательном, по-настоящему типическом образе Чечевицына контур будущего протестанта, вышедшего из «кухаркиных детей»? Разве не просматривается в нем характер, который, наверняка, никогда не совместится с миром пухлого и розового Володи — миром, где вырезыванием бумажных цветов для елки исчерпываются все духовные потребности детей? Детская вера и характерность Чечевицына взяты художником в такой проекции, что живая правда жизни органически сливается с правдой настоящего, высокого реалистического искусства. Здесь мир взрослых раскрывается в своем естественном, органическом соотношении с детским миром.

Воспитывая в актерах чувство правды и веры, К. Станиславский говорил: «Когда вы дойдете в искусстве до правды и веры детей в их играх, тогда вы сможете стать великими артистами»*.

Эта мысль Станиславского — создателя новой, современной реалистической школы на театре — лишний раз подтверждает, что жизненные, педагогические и эстетические требования органически сливаются в искусстве, имеющем единую правду жизни, общую для всех возрастов, — в искусстве социалистического реализма. Поэтому всякие попытки сочинить некий особый метод отражения жизни применительно к догматическому тезису о специфике детского фильма являются нарочитыми и по сути дела приводят к нелепому допущению, будто существуют две действительности: одна — для взрослых, а другая — для детей.

Не случайно в большинстве новых детских фильмов мир взрослых всего лишь механически соседствует с детским миром и отношения взрослых к детям строятся, употребляя выражения Макаренко, либо на «авторитете резонерства», либо на «авторитете доброты». Первый случай — это тогда, когда родители (и воспитатели) «буквально заедают детскую жизнь бесконечными поучениями и назидательными разговорами. Вместо того чтобы сказать ребенку несколько слов, может быть, даже в шутливом тоне, родитель усаживает его против себя и начинает скучную и надоедливую речь. Такие родители уверены, что в поучениях заключается главная педагогическая мудрость». Во втором случае («самый неумный вид авторитета») «папа или мама (или воспитатель! — *Ю. В.*) выступают перед ребенком в образе доброго ангела. Они все разрешают, им ничего не жаль, они не скупые, они замечательные родители. Они боятся всяких конфликтов, они предпочитают семейный мир, они готовы чем угодно пожертвовать, только бы все было благополучно».**

Похоже на то, что именно под обаянием этих двух видов «авторитета» некоторые сценаристы и режиссеры создают в своих произведениях атмосферу, слегка напоминающую атмосферу инкубатора.

Но воспитание нашего подрастающего поколения не может быть тепличным. Трудовое воспитание получает у нас самое широкое развитие. И наше искусство обязано раскрывать перед молодежью жизнь во всей ее правде, не смягчать и не тушевать ее острых углов и резких светотеней, не фальсифицировать ее конфликтов, противоречий и действительных трудностей, не лакировать характеры. Показ сложных процессов преобразования человеческой психики и воспитания нового, коммунистического человека наше искусство не может подменять игрушечными

---

* К. Станиславский, Работа актера над собой, 1938, стр. 267.
** А. Макаренко, Соч., т. 4, стр. 354, 355.

чудесами в решете и всяческими идиллиями, имеющими мало общего с правдой жизни.

Между тем механический подход к оценке возрастных особенностей и гипертрофированное представление об игре как о всеобъемлющем содержании жизни ребенка насильственно удерживают детский фильм в искусственных рамках возрастной и игровой специфики, уводят художников от глубокой разработки жизненных конфликтов, от реалистического отражения действительности.

Ссылаясь на известные высказывания Макаренко о роли и значении игры в жизни детей, некоторые теоретики и практики детской кинематографии забывают его же положение о преобразовании игровых установок в рабочие установки, которое происходит и в раннем школьном возрасте, когда в жизни ребенка начинает занимать важное место работа, связанная с более серьезной ответственностью, с более определенными, ясными представлениями о жизни и близко стоящая к общественной деятельности.

Призыв давать детям большое и серьезное искусство вовсе не означает призыва к укорочению детства.

Признавая, что «с ребенком надо говорить серьезно», М. Горький утверждал, что «с ребенком нужно говорить «забавно». Первоначальное представление о солнечной системе, о нашей планете, о ее странах и людях должно быть преподано в играх...»* Именно такое увлекательное, «забавное», интересное, идущее от правды жизни, а потому полное познавательного и воспитательного значения искусство и должно стать первейшей целью усилий мастеров детского кинематографа. Такое искусство никогда не наступит на горло детской игре, наоборот — станет ее надежным союзником.

Пока игра не превращается в самоцельную, она дает растущему человеку много полезных и ценных качеств, необходимых для его будущей общественной деятельности: развивает предприимчивость, инициативу, волю, фантазию, «разминает» и тренирует характер и в конечном итоге при умелой организации и направлении со стороны взрослых воспитывает в ребенке будущего гражданина, работника, члена советского коллектива.

Знаменательным является тот факт, что советская детвора часто и охотно играет в «геройские» игры. Массовая потребность героического проявления энергии, характера, воли, вызывается у наших ребят всем содержанием нашей жизни — героизмом в самом широком смысле слова насыщена вся наша действительность, героична наша борьба за коммунизм, героичны наш созидательный труд, наша повседневная жизнь, наш быт.

История нашей Родины и наша современность являют собой прекрасную, величественную картину, изобилующую яркими героическими характерами, бесчисленными образцами мужества, самоотверженности, дружбы, творчества, смелости, дерзания, благородства духа, пытливости ума, чистоты сердца, горячего патриотизма, преданности делу строительства коммунизма. Советской молодежи и детворе есть с кого брать пример, есть откуда черпать подлинное вдохновение для радостного творчества жизни!

Естественно, что детский зритель ждет от искусства отражения этого героического напряжения нашей жизни, нашего бытия. Он ищет на экране героя, который был бы близок ему своими живыми, реальными, характерными чертами и в то же время мог бы стать поэтическим идеалом, звать и вести вперед.

---

* М. Горький, О литературе, «Советский писатель», М., 1953, стр. 403.

«Таинственная находка».

Почему же за последнее время так редко встречаем мы на экранах такого героя? Почему некоторые фильмы и сценарии, сделанные для детей, обнаруживают тревожные признаки схемы? Откуда возникают лаковка, приглаженность ситуации, повторность сюжетных ходов, заданность положений, благолепие характеров, отутюженность языка и как результат всего этого — серость и скука?

Попробуем проанализировать ряд вышедших за последнее время на экран детских фильмов, в которых, как нам кажется, в той или иной мере отразились те ложные представления о детской специфике, те искусственные «приспособления» метода художественного отражения действительности, о которых шла речь выше и которые фатально увели сценаристов, а вслед за ними режиссеров, актеров, операторов и художников от реалистического отражения жизни, загнали их в условную, «подстроенную» схему, создали некую опоку, в которую, что ни лей, — золото ли, свинец ли, — все выйдет одной формой.

Возьмем, к примеру, фильмы «Неразлучные друзья» (сценаристы А. Спешнев, А. Батров, режиссер В. Журавлев), «Таинственная находка» (сценарист В. Спирина, режиссер Б. Бунеев), «Огни на реке» (сценарист Г. Гребнер, режиссер В. Эйсымонт), «Тайна горного озера» (сценаристы М. Ерзинкян, А. Ованесова, режиссер А. Роу), «Команда с нашей улицы» (сценарист Ю. Сотник, режиссер А. Маслюков), «Честь товарища» (сценаристы Б. Изюмский, Л. Жежеленко, режиссер Н. Лебедев), а также сценарий «Золотые яблоки» В. Казанской (фильм по которому еще не поставлен).

Оговоримся, что в нашу задачу не входит всесторонний анализ указанных произведений. В каждом из них есть свои частные недостатки и неоспоримые достоинства, есть отдельные неудачи и ценные находки как авторские, так и режиссерские, актерские, операторские и т. д. Но не об этом сейчас речь.

Рассмотрим общие для этих произведений следы схемы и штампа, возникающие всегда, когда художники свое индивидуальное видение мира, свою собственную оценку реальной действительности подменяют оглядкой на разного рода «теории» и «концепции», вроде пресловутой «теории бесконфликтности».

Откровения, подобные тому, что «дети — есть дети, а потому просьба со взрослыми не смешивать и «взрослых» требований не предъявлять — пусть играют, пока молоды» и т. д., вероятно, послужили специфическим компасом для авторов большинства указанных произведений. В структуре этих произведений явственно проглядывают черты поразительного сходства: все они сделаны, как фильмы для взрослых о детях, спроектированы со «взрослого» раккурса, как бы повернуты в одном направлении.

Пять произведений из семи названных, по существу, варьируют почти одно и то же содержание, один и тот же состав персонажей, одну и ту же схему отношений действующих лиц, один и тот же сюжетный ход развития, если можно назвать сюжетным развитием стандартную последовательность однородных ситуаций. Все они скроены по сухому рассудочному плану, по принципу вопросов и ответов, примерно в таком духе.

— Как проводят свой каникулярный досуг школьники десяти — четырнадцати лет?

— Бодро и жизнерадостно — в мечтах, играх и путешествиях.

— О чем мечтают ребята?

— В общем о героическом, а в частности о будущих профессиях.

— Как же путешествуют наши ребята?

— Поначалу преимущественно тайно и потому неудачно. А впоследствии — очень интересно и назидательно — под руководством взрослых, которые попутно сообщают им много полезных сведений, имеющих касательство к учебным программам, ибо, как известно, повторение — мать учения.

— А каковы советские ребята сами по себе, так сказать, по характерам?

— Все очень хорошие.

— Так-таки и все?

— Один, как правило, не очень хороший. Он слегка подвержен индивидуализму и временно отбивается от коллектива.

— Ну и как?

— Как полагается.

— А именно?

— Под воздействием взрослого дяди он опять прибивается к коллективу и уже навсегда становится совсем хорошим.

— Как же это происходит?

— А вот, например, так. В сценарии «Золотые яблоки» ребята под руководством профессора идут искать пыльцу для морозоустойчивого апельсина. Слегка склонный к индивидуализму внук профессора Володя решает идти своим маршрутом, а потому плутает один в лесу, но вскоре благополучно воссоединяется с покинутыми им товарищами. Профессор некоторое время держит внука под строгим взглядом, а потом начинает воспитывать:

«Профессор. Не думал я, Володя, что ты можешь быть таким... черствым и жестоким. Как ты мог не подумать о своих товарищах, обо мне, о деле? Заставил всю ночь волноваться. Понимаешь ли ты, как непростительно поступил?

Володя. Я хотел еще раньше вас приехать в Солох-Бабук...

«Таинственная находка»

Профессор. Посмотрим, как ты покажешь себя дальше! А сейчас разговаривать некогда, герой... Вперед!

Он энергично устремляется вверх по горе, размахивая палкой.

— Вперед! — подхватывают ребята и с песней бросаются вслед за ним».

— А как это самое происходит в другом произведении?

— Ну, там совсем по-другому. В «Неразлучных друзьях» слегка склонный к индивидуализму Глеб пытается тайно совершить путешествие на теплоходе и прячется с двумя товарищами в шлюпке под брезентом. Учитель географии узнает об этом; вместе с капитаном теплохода — дядей одного школьника — он встает около шлюпки и, не извлекая обнаруженных беглецов из-под брезента и притворно не замечая их, начинает перевоспитание:

«Учитель. Три пионера задумали бежать на вашем «Кречете» в 20.00 сегодня.

Дядя. В 20.00 сегодня?! Ай-ай-ай-ай-ай! Ну кто же они, эти умники?..

Учитель. Глеб Ефанов.

Дядя. Не может этого быть!

Учитель. Вадим Попов.

Дядя. Да вы смеетесь?

Учитель. И Коля Матюшенко.

Дядя. Ай-ай-ай-ай-ай! И как вы думаете, Андрей Андреевич?

Учитель. И я так думаю: ай-ай-ай-ай-ай!

Дядя. Вот и я говорю: ай-ай-ай-ай-ай!»

Не удовлетворившись этим педагогическим дуэтом, учитель настигает ребят на берегу и довершает разгром уклонившихся от стези мальчуганов сольным номером:

«— Что, стыдно? — говорит он. — Кто же это в наше время бежит из родного дома? Бегут ведь не от храбрости, а от малодушия, от каприза...»

«Команда с нашей улицы»

(К слову сказать, ребята и не собирались бежать из родного дома за тридевять земель в поисках слоновой кости, а решили попросту прокатиться на советском корабле по своему же, советскому морю.)

«— А вы разве такие ребята? (Продолжает добивать их учитель. И тут, не в пример господину Чечевицыну, подаются могучие характеры ребят.)

— Нет, Андрей Андреевич, мы не такие...»

— Неужели и в третьем произведении так же проходит процедура внутреннего перерождения уклонившегося от стези ребенка?

— Вы имеете в виду фильм «Таинственная находка»? Там есть новшество: мальчику, слегка впавшему в индивидуализм, делает назидание учительница истории, а не географии.

— Ну, а нет ли где-нибудь совсем новой трактовки этого перерождения?

— Как же нет? Есть! В фильме «Честь товарища» вместо учителей истории и географии выступает генерал и назидательно говорит провинившемуся сыну:

«— Любить людей надо, и уж если командовать ими, так служа людям, а не помыкая. А ты этого ничего до сих пор не понял.

Опустил глаза сын.

— Тяжело мне, Геннадий. Тяжело и стыдно. Не для того я прошел огонь войны, чтобы ты позорил меня, — закричал отец».

* * *

На фоне приведенных выше назидательных речей, не лишенных, впрочем, здравых мыслей и своеобразного, хотя и достаточно унылого пафоса, речь старика генерала слегка отдает живым человеческим теплом.

Примитивный, назидательный пафос достигает апогея в «Команде с нашей улицы». Этот фильм буквально пропитан назиданием. Там все друг друга воспитывают и поучают: девочка — младшего брата, старшая

«Команда с нашей улицы»

сестра — младшую, пионервожатая — мальчика, секретарь райкома комсомола — пионервожатую, и т. д. Сделан фильм с того же «взрослого раккурса». Главный герой этого «детского» фильма старичок профессор произносит фальшивые, наперед известные слова и, будучи ранее рьяным противником футбола, к финалу перековывается — становится рьяным его поклонником.

Дубликатом старичка служит старичок-мальчуган, увлекающийся техникой. Он сперва считает, что человеку нужна голова, а не ноги, но потом решает, что и ноги и голова нужны одинаково и равномерно в свое время и на своем месте. Одновременно на фоне серой массы ребятишек, бестолково бегающих за мячом, происходит превращение бабушки, а также пионервожатой и прочих в ярых болельщиков футбола.

Обилие назиданий погубило фильм, который мог бы стать веселой комедией.

Во всех вышеперечисленных произведениях проглядывает добродушное родительское любование милой детворой, которая с трогательной серьезностью играет, а попутно, с помощью взрослых образовывается и воспитывается. Не случайно вышеуказанные произведения чем-то напоминают детскую игру в картинки, которые складываются из определенного набора кубиков. На одном кубике, скажем, изображена добрая бабушка, на другом — сердитый дядя с метлой, на третьем — собачка с бантиком, на четвертом мальчик на лошадке, на пятом — девочка с цветочком и т. д. Кубики можно тасовать и складывать из них разные интересные картинки. Единственный недостаток этой забавной игры заключается в том, что она почему-то быстро надоедает ребенку...

Однако эта игра, к сожалению, почему-то не надоедает ни авторам, ни режиссерам, и они увлекаются ею со всей детской непосредственностью. Приведем несколько особенно любимых кубиков.

1. Герой — романтик в тельняшке. Это Костя в «Огнях на реке», Володя в «Золотых яблоках», Вася в «Таинственной находке», Глеб в «Не-

разлучных друзьях». Все эти герои тяготеют к морскому делу и хотят быть капитанами. Они все чуть-чуть (совсем немножечко!) склонны к легкому индивидуализму и недолговременному разладу с коллективом. Конечно, в дальнейшем они осознают, что следует, и возвращаются обратно в коллектив.

2. «Капитану» противостоит девочка — ботаник или зоолог — трезвая, рассудительная личность, тяготеющая к практической сфере деятельности. В «Золотых яблоках» такая девочка занимается селекцией, выводит морозоустойчивый сорт апельсина. В «Таинственной находке» она садит морозоустойчивую яблоньку и плачет, когда эту яблоньку ломает герой в тельняшке. В «Огнях на реке» эта «девочка» (в обличии мальчика) выводит арбузы и называется «арбузятником», а в «Тайне горного озера» разводит птиц.

3. Обязателен во всех фильмах дежурный взрослый — учитель или воспитатель, имеющий быть при детях и удачно сочетающий сообщение детям полезных сведений по части школьных дисциплин (познавательное значение!) с назидательными сентенциями, имеющими характер обобщения опыта жизни (воспитательное значение!). Он же обычно содействует возвращению на правильный путь чуть-чуть уклонившегося от коллектива героя в тельняшке. В «Неразлучных друзьях» его зовут Андреем Андреевичем, в «Золотых яблоках» — Андреем Петровичем, в «Таинственной находке» — Катей и т. д.

4. К числу обязательных кубиков относится тайна, которую дети хранят под честным пионерским словом, но которую прозорливые взрослые тотчас же угадывают и с теплой улыбкой дают ей трезвое направление. В «Неразлучных друзьях» — это затонувшая шхуна, в «Таинственной находке» — найденное в пещере старинное ружье, в «Золотых яблоках» — желание Володи стать капитаном и т. д.

5. Путешествие под наблюдением взрослых и вместе с взрослыми по каким-нибудь историческим местам или следам (это обычно происходит после неудачной попытки детей совершить путешествие самостоятельно, без взрослых). В «Золотых яблоках» дети идут по следам Тимофея Ильича (партизана), сопровождающий — Андрей Петрович. В «Неразлучных друзьях» дети едут по следу партизана Буруна, сопровождающий — учитель Андрей Андреевич (он же Бурун-инкогнито). В «Таинственной находке» дети идут по следам героя-партизана, совпровождающий — Катя, учитель истории.

6. Стихийное явление природы. Это гроза на Днепре («Огни на реке»), шторм на море («Неразлучные друзья»), ливень в горах («Золотые яблоки»), метель («Таинственная находка»). Стихийное явление служит хорошим поводом для свершения подвига. Обычно в этот момент герой в тельняшке, чуть-чуть уклонившийся в индивидуализм, осознает свою ошибку, в душе его происходит окончательное перерождение, сдвиг.

7. Помощь взрослым. Это обычно дается к финалу, когда путешествующие дети или ловят рыбу (находят косяк), или переопыляют пять миллионов цветов, или производят важные геологические открытия, или режут лозу для колхоза, чем снискивают умиление и горячую благодарность со стороны взрослых.

8. Ложные страхи. Например, в пещере слышится мощное дыхание таинственного зверя, а оказывается, это пыхтит запыхавшаяся собачонка («Таинственная находка», «Тайна горного озера»).

9. Для бытового колорита с успехом употребляется кубик, изображающий с виду сердитую, но на самом деле добрую бабушку.

10. Для комедийных разрядов используется малыш резонер или скептик (во всех приводимых фильмах).

«Команда с нашей улицы»

Сами по себе эти кубики (или, научно выражаясь, компоненты) не могут вызвать особенных возражений, поскольку в жизни действительно существуют их прообразы — дети с некоторой склонностью к индивидуализму, добрые бабушки, забавно косноязычные малыши с «чудесными мордашками», а также тайны, пещеры, путешествия и учителя истории и географии. Однако когда эти компоненты тасуются наподобие карт и из них складываются убийственно похожие одна на другую комбинации, то становится реальной опасность стандарта и схемы.

Нам кажется, что именно ошибочное представление о том, что специфика детского фильма заключается не в сфере тематики, а в художественном методе, в том, как писать для детей, породило этот стандарт.

Установился некий обтекаемый условный «образец», отвечающий на все «требования», кроме требований жизни, убивающий не только живого героя, правдивый характер, острое жизненное положение, но и многообразные жанровые возможности детских фильмов.

В результате мы наблюдаем положение, чреватое опасностью для дальнейшего развития детской кинематографии.

Большинство режиссеров, поставив две-три детские картины, начинают тяготиться своей «привязанностью» к детскому материалу, ищут выхода в «настоящее», «большое» искусство, а порой откровенно расценивают свое увлечение детской тематикой как своего рода детский период своей творческой биографии. А суть дела здесь в том, что художников начинает связывать штамп. Была же у нас полоса, когда определенная концепция привела к тому, что все фильмы о великих, но разных людях стали походить один на другой, как гвозди. И художники стали чураться этого жанра. То же было с «колхозно-карнавальными» и «производственными» фильмами.

Уйти от схемы, от лакировки, от фальши, от обеднения и опошления «детского» материала можно только одним путем — решительным от-

казом от поисков какого бы то ни было «приспособления» метода художественного отражения применительно к жизни детей. Так называемый детский материал дает художнику-реалисту все возможности изображать настоящие реальные жизненные конфликты, разрабатывать сильные и яркие характеры детей, строить образы, типизировать их.

Наша классическая литература дает великолепные примеры отражения определенных социально-исторических явлений в типических образах детей. Только через полноценный типический образ может художественное произведение выполнить свою познавательную и воспитательную задачу. Уход от реальных жизненных конфликтов, от полноценных образов, от ярких характеров, от типического героя в детском фильме означает, по сути дела, отказ от познавательных задач и воспитательных целей киноискусства для детей.

Разве могут все эти глебы, вовы и васи, похожие друг на друга, как капли воды, увлечь юного зрителя, стать для него образцом для подражания?

Какую познавательную роль могут сыграть трижды исхоженные тропы, по которым дружно топают, как по заколдованному кругу, игрушечные капитаны, ботаники, учителя и разноцветные песики?

Разве можно втиснуть в приведенную схему живую жизнь с ее реальными трудностями, поражениями и победами — жизнь, заставляющую каждого человека, а тем более ребенка, то есть бурно растущего человека, глубоко задумываться над противоречивыми явлениями действительности, решительно поступать и на каждом шагу испытывать, узнавать, строить свой характер, осознавать и утверждать свою личность — личность гражданина советского общества и строителя коммунизма.

Что узнает о жизни молодой зритель, наглядевшись картинок, сложенных из стандартного набора кубиков?

Разве однообразная, набившая оскомину игра в капитаны, которые «конфликтуют» с ботаниками, может стать для ребенка школой жизни?

Все это фальшь, лакировка, уход от реализма.

Известно, что самый лучший способ потерять дружбу с детьми — это сюсюкать с ними, как с маленькими. Настоящий друг растущего человека, настоящий учитель жизни, будь он родителем, педагогом, художником, — это человек, знающий главное, о чем надо говорить с ребенком, и умеющий говорить об этом главном серьезно, искренно и честно, по-товарищески, как старший и надежный друг.

Знание жизни, знание детей необходимо художнику, работающему для них, формирующему мировоззрение подрастающего поколения.

Восставая против розовой водицы, яблочных сиропов, лака и прочей косметики, М. Горький в свое время как-то заметил, что он не почел бы за вред для молодежи, если бы жизнь порой поглаживала ее против шерсти жесткой, шершавой варежкой.

Смелое, глубокое, правдивое изображение сложных явлений жизни, создание характеров, могущих захватить, увлечь юного зрителя пафосом своего стремления к идеалу и в то же время близких, простых, понятных зрителю своими человеческими чертами, является ближайшей целью творческих усилий художников, работающих в трудной, но благородной области детского кинематографа.

Е. ЯКУШКИН

КОГДА ФОРМА ОТСТАЕТ ОТ СОДЕРЖАНИЯ

Советская научно-популярная кинематография за последние годы заметно шагнула вперед. Значительно расширился круг ее тем; появляются фильмы, посвященные важнейшим проблемам современной науки. Крепнут творческие связи между кинематографистами и людьми науки, растет интерес ученых к научно-популярному кинематографу.

Растет и мастерство режиссеров и операторов, направленное на углубленное, образное раскрытие научных положений средствами киноискусства.

До недавнего времени в умах иных творческих работников господствовала неписаная «теория аттракционов», согласно которой в научно-популярном фильме «смотрится» только некий «аттракцион», привлекающий зрителя своей парадоксальностью, необычностью. Поэтому якобы фильм и должен строиться из цепи таких аттракционов, связанных между собой кинематографической «соединительной тканью», где, на худой конец, может быть немножко и науки. Именно так и был сделан фильм режиссера Б. Долина «Человек идет по следу».

И тот же Долин, став на правильные позиции, создал в содружестве со сценаристом К. Исаевым хороший фильм «Крылатая защита»—о жизни лесных птиц. В этом фильме, несмотря на некоторые его недостатки, найдено главное — органическое единство содержания и формы.

Образный, вдумчивый рассказ о научной сущности показываемых явлений становится отличительной особенностью лучших наших фильмов.

Но мы еще далеко отстаем от требований жизни и по количеству и по качеству выпускаемых научно-популярных картин. Часто они еще трудны для массового зрителя. Их язык неровен и недостаточно ярок. В них отсутствует единая и ясная линия развития темы. Дефекты сценарной конструкции, слабость драматургии фильмов — это одна из главных причин медленного роста нашей научно-популярной кинематографии.

Ее достоинства и недостатки, на наш взгляд, наиболее ясно выражены в двух больших последних произведениях. Это «У истоков жизни» (автор-режиссер В. Шнейдеров, оператор Ю. Фогельман, производство Московской студии научно-популярных фильмов) и «Во имя человека» (авторы сценария П. Исаков и А. Югов, режиссер А. Чигинский, оператор А. Климов, производство Ленинградской студии научно-популярных фильмов).

Фильм «У истоков жизни» в течение многих недель демонстрировался в нескольких кинотеатрах Москвы на дневных и вечерних сеансах, при полных залах, и хорошо принят массовым зрителем. Этот факт прежде всего служит наглядным подтверждением роста культурного уровня рядовых советских людей и говорит о жадном интересе нашего зрителя к серьезным проблемам современной науки.

И все же, несмотря на ряд бесспорных достоинств, этот фильм не может быть назван полноценным произведением научно-популярного кино.

Основным приемом, формой связи между эпизодами фильма оказались надписи, фоном для которых служат страницы книги. Надпись — коварная вещь. Она представляет постоянный соблазн для автора и режиссера. Пользуясь надписью, можно легко уйти от трудностей пластического раскрытия явлений. И Шнейдеров временами поддается такому соблазну. Злоупотребление надписями (их сто шестьдесят метров, не считая «шапки» и большого количества воспроизводимых на экране книжных обложек) отягощает фильм, затрудняет его восприятие. Автору удалось в общем правильно изложить очень сложный научный материал, но по манере изложения фильм часто напоминает книгу или, вернее, хорошую популярную брошюру. А ведь мы ждем от кинематографа другого и предъявляем к нему другие требования.

Если при чтении книги мы имеем возможность прерваться, подумать, вернуться назад, еще раз прочесть непонятное или трудное место, то в кинематографе это исключено: наше внимание каждую данную секунду приковано к происходящему на экране — всякий пробел, недостаточно замотивированное отступление, потеря связи между предыдущим и последующим отражаются на восприятии фильма в целом. Поэтому основой кинопроизведения всегда должна быть непрерывная, ясная линия развития темы, развития сюжета в широком смысле этого слова.

Вот такой единой линии развития, рассказа «на одном дыхании» в фильме «У истоков жизни» не получилось. И это тем более обидно, что в нем есть отличные, на высоком уровне сделанные эпизоды.

Фильм состоит из четырех разделов, снабженных подзаголовками: «Основа жизни» (имеется в виду белок. — *Е. Я.*), «История жизни», «История белка», «Возникновение жизни».

Раздел «Основа жизни» начинается с тезиса о материальном единстве мира, с рассказа об огромном разнообразии органических форм, с прекрасных горных пейзажей. «Что же отличает все живые существа от тел неживой, неорганической природы? Что лежит в основе жизни?» Этот вполне уместный вопрос следовало задать не в стандартной надписи на странице книги, а в дикторском тексте, который подкрепил бы зрительный ряд, вместо того чтобы разбивать его, как это делает надпись.

После надписи и неизбежных ее спутников—затемнений—фильм перечисляет в хороших, красочных кадрах главнейшие признаки жизни: размножение, движение, рост... Далее должна следовать тема обмена. И здесь возникает первое серьезное «но»—первый обрыв сюжетной нити. Рецензент «Советской культуры»*, правильно уловив неблагополучие в этом месте фильма, утверждает, что характеристику жизни следовало бы начинать с темы обмена, а затем говорить о таких «второстепенных» признаках, как движение, размножение и рост. С этим нельзя согласиться. Фильм вполне закономерно, в соответствии с природой кинематографа идет здесь от простого и наглядного к более сложному, скрытому. Но беда в том, что тема обмена отделена от остальных признаков жизни другой темой, вклинившейся в изложение. Совершенно произвольно, через затемнение и очередную «книжную» надпись, режиссер, не закончив рассказа о признаках жизни, переходит к теме клеточного строения организмов. И только значительное время спустя, после не совсем удачного ввода персонифицированного диктора, после маловыразительных микрокадров строения многоклеточной ткани, после стандартной экскурсии в каплю болотной воды возникает тема основного признака жизни — обмена. Но

---

* П. Исаков. «У истоков жизни», «Советская культура» от 2 марта 1954 г.

теперь эта важнейшая тема затрагивается уже как бы мимоходом, ибо материал тянет автора в другую сторону. Следуя по проторенной дорожке, автор вводит за показом простейших показ бактерий, а вслед кратко, чисто информационно знакомит с электронным микроскопом и вирусами. Затем книжная логика развития темы о клетке закономерно толкает автора к тому, чтобы хоть в нескольких словах, хоть скороговоркой упомянуть теорию О. Лепешинской о происхождении клеток из неклеточного вещества, хотя об этом будет сказано в последнем разделе фильма.

И только в самом конце большого эпизода о клеточном строении организмов возникает (буквально в нескольких строчках) тема белка — той самой «основы жизни», которой и посвящен первый раздел фильма. И опять-таки главная нагрузка ложится здесь на надпись.

Эпизод о клеточном строении не нужен в этом месте фильма. Тему обмена и тему белка вполне можно было изложить, не отрываясь от рассказа о признаках жизни, на том же материале разнообразных животных и растений. Основные формы обмена между организмом и окружающей его средой—питание, дыхание, газообмен у растений (кстати сказать, два последние даже не упоминаются в фильме, видимо, потому, что микромир не дает для них наглядного материала) — с гораздо бóльшим успехом могли быть показаны не на простейших, а на более сложных организмах, обильно и выразительно представленных в первом разделе фильма. Создателям фильма, так хорошо чувствующим природу в широком, торжественном пейзаже, во внешнем разнообразии и блеске органических форм, следовало бы, говоря о глубоком, всеобъемлющем свойстве жизни — обмене, — найти новое изобразительное качество в тех же самых животных и растениях, которые их окружали.

В самом конце раздела можно было бы, оговорив одной дикторской фразой вопрос о клетке, подкрепить тему белка несколькими микрокадрами, но, конечно, не статичными фотографиями из книги Лепешинской, а живыми объектами (вроде удачно снятого движения протоплазмы в клетках зеленого растения, которое демонстрируется мимоходом в рассказе о клеточном строении организмов).

Эпизод клеточного строения, нарушая развитие темы основных признаков жизни, не имеет преемственной связи и с материалом следующего за ним раздела. Линия исторического развития организма, хорошо разработанная в разделе «История жизни» строится целиком на внешних морфологических признаках, на переходах ко все более и более примитивным типам живых существ, не затрагивая вопроса об их внутреннем строении.

Раздел «История жизни»—бесспорно, лучший в картине, хотя и он не свободен от недостатков. Выразительно, с большим профессиональным мастерством сделан вступительный эпизод, в котором рассказывается об осмотре научной экспедицией древних морских отложений в горах Ферганы. Оператор удачно передал желтоватый колорит пустыни. Белые рубашки и синие комбинезоны геологов дополняют мягкую цветовую гамму. Движения людей естественны и неторопливы. Внимание зрителя направлено на главное — на окаменевшие раковины древних морей. Это хорошая, интересная завязка. Мы ждем увлекательного рассказа о происхождении жизни. «Сейчас... мы совершим путешествие вглубь сотен миллионов лет», — сообщает диктор. На экране, в рисованном доисторическом пейзаже появляется стадо мамонтов, косматый пещерный человек, прячущийся за уступом скалы. Сейчас начнется рассказ...

Он и начнется, но несколько позже. А пока мы неожиданно устремляемся от мамонтов вниз по наглядной таблице геологических периодов, разительно напоминающей оглавление книги. Непонятно, зачем понадобилась здесь эта таблица. Ведь такие же рисунки, только гораздо более

выразительные, движущиеся, будут возникать сейчас перед нами в живой ткани рассказа. И, что самое досадное, здесь снова начисто обрывается линия кинематографического повествования, так хорошо начатая вступительным эпизодом.

Показ таблицы геологических эпох, дойдя до самых древних, еще лишенных жизни пейзажей, кончается затемнением. Затем без всякого перехода, без попытки хотя бы дикторским текстом установить преемственность эпизодов, на экране возникает ничего не говорящая надпись: «У входа в пещеру». И начинается рассказ о доисторическом человеке. Как пригодился бы здесь рисунок с мамонтами и косматым охотником! Но он забыт, похоронен под громоздкой геологической таблицей, которая привела нас к водам «первородного океана» и оставила там. Забыты и молодые геологи, рассматривавшие ископаемые раковины на таком же точно горном пейзаже, который открывается нам сейчас, после надписи «У входа в пещеру». Сюжетная нить оборвана никчемным путешествием по таблице-оглавлению. Вместе с автором мы должны теперь вновь, кирпич за кирпичом, строить здание кинематографических образов.

От костей, от примитивных кремневых орудий, от пещерных рисунков, изображающих мамонта и волосатого носорога, мы переходим (опять-таки, к сожалению, не кинематографическим, а «книжным» путем — через информационную надпись) к экспозиции антропологического музея. Скульптурные и графические реконструкции вместе с другими материалами музея ведут нас затем в область палеонтологии, к изучению ископаемых животных, обитавших на Земле еще до появления на ней человека.

Интересно отметить одно обстоятельство. В разделе «История жизни» надписей нет совсем, а дикторский текст играет подсобную, подчиненную роль (пожалуй, даже слишком подчиненную: местами он прямо походит на «звуковые этикетки» к музейным экспонатам и реконструкциям). Тему здесь развивает изобразительный ряд и развивает с нарастающей силой.

Итак, мы в палеонтологическом музее. Здесь начинаются лучшие, наиболее выразительные эпизоды фильма, построенные на сочетании ископаемого материала с музейными и мультипликационными реконструкциями.

Прием использования музейных реконструкций в кино — постепенное воссоздание предмета из его обломков — интересен и плодотворен. Здесь фильм «У истоков жизни» не одинок. Теми же путями шел, например, режиссер В. Николаи в хорошем археологическом фильме «Памятники Урарту». Но заслуга В. Шнейдерова в том, что он впервые широко применил мультипликационные реконструкции. Последовательно и неторопливо вводит он зрителя в мир оживающих ископаемых гигантов. На экране возникают движущиеся изображения животных, населявших нашу планету десятки и сотни миллионов лет тому назад.

Все павильонные съемки этого раздела — от общих планов музейных зал до деталей палеонтологических реконструкций — выполнены безукоризненно. К сожалению, нельзя сказать того же о мультипликации: она разностильна по выполнению и имеет серьезные технические дефекты. Из-за небрежной «фазовки» гигантские индрикотерии, срывая листву с вершины дерева, дергаются, как паралитики. Море напоминает скорее стилизованную иллюстрацию из «Сказки о рыбаке и рыбке», чем кадр из научного фильма...

Шаг за шагом мы опускаемся ниже по великой лестнице жизни. Появление на экране оживших ископаемых форм подкрепляется показом их сохранившихся остатков, умело подобранного музейного материала, который придает мультипликационным изображениям научную, документальную достоверность. Это победа режиссера и большая заслуга людей науки, кропотливо, рука об руку, работавших вместе с ним.

Думается только, что напрасно введены сюда кадры современных представителей животного мира. Убедительность мультипликационных реконструкций в том, что они связаны в единое целое с музейным материалом. А современные пресмыкающиеся и беспозвоночные, «диапозитивно» снятые и вклеенные в картину, не подкрепляют, а дробят тему. Это опять-таки пример механического перенесения материала из книги на экран.

Да и помимо этого, вопрос о том, что основные морфологические типы современных животных и растений как бы повторяют «по горизонтали» почти всю эволюцию органического мира, заслуживает более серьезного рассмотрения в картине о происхождении жизни. Такой материал нужно было использовать не в качестве привеска к палеонтологии, а как самостоятельную, первостепенной важности линию доказательств (кстати, для этого есть хорошее место: восходящая геологическая таблица в конце четвертого раздела).

...Мы уходим все глубже в историю органического мира. Вот амфибии сменились рыбами. Вот уже только беспозвоночные лежат в окаменелостях на стендах музеев и движутся в мультипликационных реконструкциях в глубинах древнего океана. Вот исчезают и они. Остаются мельчайшие примитивные существа, стоящие на самых низших ступенях жизни. И опять изложение нарушается возвратом к современным нам формам сине-зеленых водорослей. Таким образом, уже второй раз возникают в фильме микрокадры примитивных организмов. Этот материал разбросан по всему фильму, а когда появится уже на своем месте в разделе «Возникновение жизни», он будет изложен недостаточно внятно.

Затем мы снова перескакиваем через «сотни и сотни миллионов лет» к заключительным мультипликационным кадрам. Из пустынных морских глубин панорама выносит нас на поверхность — к диким, безжизненным скалам, к багровым тучам. Увлекательное путешествие вглубь времен закончено. Мы у истоков жизни. Перед нами колышутся воды первичного океана, несущие в себе «мельчайшие частицы простейшего белкового вещества — родоначальника всего живого на Земле». Вновь автор приводит нас к теме белка. Это правильный прием. И вопрос: «Как же возник в природе белок?» закономерно открывает третий раздел фильма.

Раздел «История белка» наиболее труден для восприятия, хотя режиссер приложил большие старания к тому, чтобы как-то оживить относительно скудный изобразительный ряд этого раздела, введя в него синхронные съемки, создав большой павильон лекционного кинозала и применив прием, получивший название «кино в кино».

Раздел начинается с характеристики основных свойств органического и неорганического вещества. Не слишком богатый по содержанию, но умело и наглядно оформленный опыт с обугливанием кусочка дерева, продемонстрированный лектором, приводит нас к вопросу о свойствах и значении углерода. Академик О. Шмидт в пределах отведенного ему метража излагает основы своей теории о происхождении планет. Мы снова в лекционном кинозале. Вместе со слушателями кинолекции мы наблюдаем на экране движущиеся планеты и Солнце. Наезд — и экран лекционного зала «вписывается» в общий экран, на котором продолжается рассказ об отдаленнейшем прошлом Земли.

С технической стороны все это выглядит неплохо, за исключением аляповато выполненного макета, на котором показывается выделение вулканических масс на поверхность Земли. Но здесь следует сделать режиссеру и консультантам серьезный упрек в научной неточности. Почему поверхность Земли в древнейшие времена ее истории, еще до появления на ней жизни, показывается в современной нам конфигурации материков и океанов? Ведь, демонстрируя залежи окаменелых раковин в горах Средней Азии, фильм говорил о том, что здесь когда-то было море! Ведь остатки

ископаемых обитателей морских глубин, так хорошо показанные в разделе «История жизни», находят, как это подчеркивается в дикторском тексте, и в Эстонии, и в Поволжье, и в Казахстане! Ведь русской науке, Ломоносову принадлежит идея об изменениях земной поверхности! Ввести эту идею в фильм можно было, почти не дополняя зрительный ряд. А насколько убедительнее прозвучала бы тема изменения органических форм, если бы зритель узнал попутно, что на протяжении «сотен и сотен миллионов лет» эволюции органического мира изменялся и самый лик Земли, поднимались к небу и вновь разрушались гигантские горные хребты, целые материки погружались на дно океанов, менялся климат.

От впечатляющих мультипликационных кадров действия стихийных сил над первородным океаном мы вновь возвращаемся в лекционный зал, на этот раз к моделям молекул, стоящим на столе экспериментатора.

Прием «экранизации» химических формул неоднократно и безуспешно использовался в наших научных фильмах. Не оправдал он себя и здесь, несмотря на яркую расцветку шариков — молекул, которые в полном соответствии с наукой сочетаются и закручиваются во все более усложняющихся комбинациях, знаменуя собой образование первичных белков... Содержание этого «подстрочного перевода» из учебника органической химии остается полностью недоступным неподготовленному зрителю. Нельзя, невозможно пока раскрыть средствами кино сложные химические процессы. А для того чтобы зритель поверил авторам на слово, не было необходимости мучить его пятьюдесятью метрами мультипликации, напоминающей картины художников-конструктивистов. Достаточно было и четверти этого метража, на котором диктор сказал бы, что в водах первородного океана на базе содержавшегося там углерода постепенно образовались из неорганических соединений первые, еще лишенные жизни, органические вещества.

Следующий, заключительный раздел — «Возникновение жизни» — начинается выступлением академика А. Опарина, удачно проиллюстрированным опытами по искусственному образованию коацерватных капель.

Микрокадры искусственного образования коацерватов подкрепляются мультипликацией, которая раскрывает процесс зарождения жизни в водах первородного океана.

Далее автор-режиссер решил изложить основы теории О. Лепешинской об образовании клеток из живого неклеточного вещества, но для перехода к этой теории избрал не самый удачный путь. Он повторяет в убыстренном темпе опыт с искусственным образованием коацерватов, чисто формально сопоставляя их с капельками из опыта Лепешинской и проникая, таким образом, в ее теорию как бы с середины. А затем, чтобы объяснить, откуда же взялись эти ж и в ы е капельки, режиссер должен дать место выступлению Лепешинской, показать ее лабораторию, экспонировать гидру, а затем только перейти к содержанию самого опыта.

Думается, что следовало пойти по иному пути. Сразу после мультипликации, разъясняющей процессы зарождения жизни, уместно было бы рассказать о современных нам примитивных одноклеточных организмах, в полную силу используя микроскоп — замечательное орудие познания. Здесь можно было показать не только амебу, но и сине-зеленые водоросли, и бактерии, и вирусы, но не в порядке более или менее равнодушной информации, а как еще одну убедительную аналогию, составляющую важное звено в рассказе о путях возникновения жизни. За одноклеточными животными и растениями на следующей ступени развития органического мира стоят тоже еще очень примитивные, но уже многоклеточные существа. Вот их представитель — гидра. Вот как она живет и питается... Материал сомкнулся! Мы в лаборатории Лепешинской. Разрушим клетки гид-

ры. Разотрем их до состояния бесструктурного белкового вещества. И на наших глазах при посредстве микроскопа и цейтраферной съемки из этого аморфного живого вещества возникают сначала коацерватные капельки, затем клетки, затем целые группы клеток.

При такой трактовке, в таком контексте теория о происхождении клеток из неклеточного вещества, которая сейчас только формально-логически связана с материалом фильма, могла бы занять в нем свое законное место. Более того, преемственная связь этого эпизода с рассказом о примитивных организмах позволила бы отразить еще одну очень важную тему, а именно—историю развития жизни на Земле, отраженную в морфологических типах современных нам животных и растений.

Нащупывая построение заключительных эпизодов фильма, автор пошел, в общем, по правильному пути. Мы начали знакомство с темой движения от человека вниз. Совершим же теперь, в конце фильма, обратное путешествие — от первородного океана с коацерватами, от примитивных живых существ к человеку. Правильная мысль! Но реализуется она снова в книжных формах, напоминающих заключительную главу учебника. Иллюстрированная геологическая таблица, показанная теперь уже снизу вверх, несомненно, нужна здесь, но не как мертвая схема-оглавление, а как составная часть кинематографического рассказа, для которого в фильме содержится весь или почти весь материал. Примитивные организмы, которые мы видели под микроскопом, гидры из лаборатории Лепешинской, морские ежи и крабы, ящерицы и амфибии, мимоходом показанные в разделе «История жизни», замечательно «заиграли» бы, объединенные восходящей геологической таблицей в конце фильма. Это дало бы нам еще одну убедительнейшую линию доказательств.

Оставалось сделать только один шаг, который, к сожалению, не был сделан, а мог бы обогатить фильм еще одной, очень важной темой. В цитированной уже рецензии «Советской культуры» содержится справедливый упрек в том, что фильм совершенно не затрагивает вопроса о формообразующем значении среды, иначе говоря, о п р и ч и н а х эволюции органического мира. Ведь подзаголовок фильма обещает рассказать о происхождении и р а з в и т и и жизни на Земле! По существу же автор не дает ответа на вопрос, им самим поставленный в начале фильма: «Как возникло все окружающее нас бесконечное многообразие растений и животных?»

Дать подробный ответ фильм, конечно, не в состоянии: это особая, большая тема. Да и самый прием обратного движения — от высших к низшим организмам, правильно примененный в разделе «История жизни», — не дает возможности поставить вопрос о причинах изменений органических форм. Но в конце раздела «Возникновение жизни», в неосуществленном, к сожалению, рассказе о восходящей линии эволюции возможно было бы ввести тему взаимодействия, диалектического единства организма и окружающей его среды, что углубило бы познавательное, философское значение фильма.

Хороший фильм! А мог бы быть и отличным — вот вывод из анализа.

Конечно, давать запоздалые советы по готовому фильму неизмеримо легче, чем в трудных творческих поисках делать самый фильм. Но думается, что режиссер Шнейдеров, проделавший огромную и в общем плодотворную работу, совершил ошибку, взвалив на себя и сценарный труд по этой сложнейшей теме. Основные недостатки фильма «У истоков жизни» проистекают от нечеткой сценарной конструкции.

* * *

Правда, полноценного произведения не получилось и из второго также хорошего фильма — «Во имя человека», хотя в создании его принимали участие два квалифицированных сценариста.

Популяризация учения Павлова о высшей нервной деятельности жи-

вотных и человека, пожалуй, не менее сложна и актуальна, чем вопрос о происхождении жизни. Фильм «Во имя человека» обладает теми же бесспорными достоинствами, что и «У истоков жизни»: это глубокая, принципиальная трактовка научного материала темы, хорошая профессиональная работа режиссера и оператора. Однако познавательное значение фильма снижается его существенными недостатками. Он как бы остановился на полпути между учебным фильмом, рассчитанным на специалистов, и научно-популярным, предназначенным для массового зрителя. Люди науки на основе собственных знаний в состоянии «доработать» материал фильма, понять закономерность того или иного эксперимента, недостаточно выразительно показанного на экране. Но неискушенному зрителю трудно будет усвоить научное содержание фильма.

Удачно построено начало фильма — почти вся его первая часть, причем хорошие результаты достигнуты здесь простыми, можно сказать шаблонными средствами. Правильно развивающаяся мысль, хороший образный текст, вдумчивая режиссерская и операторская работа делают первую часть фильма интересным введением в тему условных рефлексов, как бы «драматургической завязкой» научного сюжета фильма.

Экспозиционная часть завершается отлично разработанным эпизодом со щенками. Суть его в том, что молочные железы собаки, кормящей маленьких щенят, смазываются каким-либо пахучим веществом, и это вызывает образование у щенят условного рефлекса на запах. Неторопливо, с предельной выразительностью, раскрывает здесь режиссер природу условного рефлекса. С чувством «научного волнения» мы наблюдаем щенка, уползающего от матери за марлей, пахнущей гвоздичным маслом.

Два последующие эпизода, задачей которых было показать возникновение условных рефлексов у диких животных в естественной обстановке, сделаны менее удачно и почти ничего не прибавляют к раскрытию темы.

После них рассказ опять как бы начинается сначала краткой экспозицией Колтушей и рядом эпизодов, не связанных между собой. В сценарном отношении — это наиболее слабая часть фильма.

Вряд ли следовало вообще включать эпизод с мышами в лабиринте. Прежде всего тема превращения условных рефлексов в безусловные выходит за рамки данного фильма и настолько сложна, что нельзя было пытаться изложить ее на двух десятках метров. Кроме того, здесь возникает большой и серьезный вопрос — о формах показа в кинематографе научного эксперимента — вопрос, от которого авторы и режиссер отмахнулись, никак не решив его. Чтобы показанный на экране эксперимент был доказателен, зрителям должны быть вполне ясны его задачи и содержание. Это условие в данном случае не соблюдено, да и не могло быть соблюдено: ведь реально эксперимент с лабиринтом производился на многих поколениях мышей. Естественно, что все это неизбежно остается за кадром и попытка сказать что-то скороговоркой ничего не в состоянии разъяснить. Не разъяснена как следует и задача эксперимента, то есть вопрос о скорости, с которой обычная и подопытная мыши находят дорогу в лабиринте. Не разъяснено даже самое устройство лабиринта и место, где находится кормушка с «пищевым подкреплением». И, наконец, главное: б е з д о к а з а т е л е н сам изобразительный ряд. Когда мы видим двух белых мышей, с различной скоростью находящих дорогу в лабиринте, у нас всегда может возникнуть сомнение: не является ли этот пример делом случая или индивидуальных особенностей животных. Мы должны здесь верить на слово диктору.

Совершенно непонятно также, зачем чисто иллюстративно даны собаки с различными типами высшей нервной деятельности. Тема эта в дальнейшем даже не упоминается ни разу.

Следующий эпизод, демонстрирующий поведение собаки в камере вне станка, сопровождается таким дикторским текстом: «Этими опытами доказано, что и в свободных условиях все поведение собаки целиком определяется раздражителями внешней среды и рефлекторными ответами на них. Так удалось опровергнуть психологов-идеалистов, ложно утверждавших, что здесь будто бы не обойтись без понятия свободной воли животного».

Не говоря уже о чрезмерной сложности этого текста для широкого зрителя, нельзя делать такой важный философский вывод на небольшом, торопливо показанном эпизоде с собакой в «камере условных рефлексов». Здесь можно было обратиться и к диким животным, в частности к тем, которые были неудачно показаны ранее.

Серия более или менее случайно расположенных эпизодов второй части фильма завершается показом шимпанзе в двух больших и внешне очень занимательных эпизодах. Однако место, отведенное этим эпизодам, ничем не оправдано, и они воспринимаются как аттракцион.

Погуляв — с удовольствием, но без особой пользы — по саду в Колтушах в сопровождении обезьян Невы и Лады, мы без всякой внутренней связи переходим к эпизодам, рассказывающим о практическом управлении условными рефлексами у дубового шелкопряда, пчел и кур.

Эпизоды эти не равноценны по своему значению. Интересен эпизод с курами, где научное доказательство содержится в самом изобразительном ряду (поведении засыпающих и просыпающихся птиц, для которых по воле экспериментатора в сутках стало два дня и две ночи). К сожалению, мало убедителен эпизод с пчелами, сделанный приемами элементарного иллюстративного монтажа. Тренировка пчел на посещение клевера неоднократно показывалась на экране в такой же примерно редакции.

Покончив с насекомыми и птицами, мы вновь возвращаемся в русло главной темы. Это одно из лучших мест фильма. Обоснованно и сильно, на синхронном выступлении Павлова, вводится здесь в сюжетную линию тема человека. Мы как бы принимаем ее из рук самого основоположника учения об условных рефлексах. Собственно, только отсюда и развивается, хотя и с некоторыми срывами, основная линия фильма: показ изучения высшей нервной деятельности животных «во имя человека».

Мы попадаем в одну из многих клиник, где павловское учение применяется на практике. Хорошо снятые кадры клиники дополнены мультипликацией, условно показывающей процессы, происходящие в коре головного мозга. Весь этот цикл эпизодов, начиная с выступления Павлова, представляет собой целостный, безукоризненно выполненный кусок.

Дальше, однако, дело снова начинает запутываться. Последующие эпизоды помещены здесь, видимо, по принципу внешнего сходства, чтобы сгруппировать в одном месте все, что касается сна. Очень интересен сам по себе эпизод с выработкой условного рефлекса на сон у детеныша обезьяны. Но место этого эпизода скорее в экспозиции, там, где идет речь о природе условных рефлексов. Здесь же маленькая обезьянка, исправно засыпающая под стук метронома, выглядит опять-таки вставным аттракционом, к которому добавлена ничего не объясняющая дикторская фраза: «Это похоже на гипнотическое состояние у человека».

Затем следует эпизод с гипнозом — один из наиболее спорных в картине, ибо в нем опять с большой резкостью проявляются противоречия между научным содержанием материала и формой его изложения.

В кругах «широкой публики» распространен не вполне здоровый интерес к гипнозу, подогревавшийся в течение многих лет низкопробными эстрадными «гипнотическими сеансами». Правильное научное толкование этого явления мало кому известно из неспециалистов.

В начале эпизода диктор говорит: «Гипноз — это частичный сон, частичное торможение коры головного мозга». Но фраза эта вызывает у не-

искушенного зрителя недоуменные вопросы: что такое «частичный» сон и чем он отличается от «не частичного», то есть обыкновенного сна?

С такими неблагоприятными «вводными данными» начинается в фильме показательный сеанс гипноза, проведенный, несомненно, с большой документальной тщательностью в таком авторитетном учреждении, как Институт физиологии Академии наук. Но одно дело — реально проводимый эксперимент, другое — его интерпретация на экране.

Неблагоприятно здесь уже то обстоятельство, что вместо реального времени эксперимент с гипнозом втиснут в укороченное, кинематографическое. Неблагоприятна и сама «аксессуарность» гипнотического сеанса («У вас в руках букет роз... Какой приятный запах»... и т. д.). Даже зрителю, безусловно убежденному в научной достоверности всего показываемого на экране, улыбка и жесты усыпленной женщины невольно кажутся актерскими. Что же сказать о мало подготовленном и скептически настроенном зрителе? У него неизбежно возникают все новые и новые недоуменные вопросы. Почему, например, при «частичном» сне громкий голос врача не будит спящую, как это случилось бы при обычном сне, а заставляет ее реагировать на слова? Почему у человека, находящегося в гипнотическом сне, могут быть открыты глаза, тогда как при обыкновенном сне открыть глаза — значит проснуться?..

Эпизод с гипнозом — явная и закономерная неудача: он лишен серьезной познавательной нагрузки, не связан с лечебной практикой, а его теоретическое значение для неподготовленного зрителя не разъяснено.

После эпизода с гипнозом фильм вновь возвращается к прерванному рассказу об использовании данных изучения высшей нервной деятельности животных для лечения людей. Здесь дано несколько синхронных выступлений учеников Павлова и эпизоды, посвященные изучению и лечению гипертонии. Все они сделаны слабее, чем эпизоды сонной терапии.

В дальнейшем фильм переходит к изложению учения Павлова о первой и второй сигнальных системах, интересно и убедительно показывая, как с первых дней жизни ребенка в дополнение к врожденным, безусловным рефлексам вырабатывается ряд условных рефлексов, постепенно расширяющих связи маленького человека с окружающим миром.

Но вот наступает период, когда ребенок начинает понимать значение слов и сам учится употреблять их. «Слова, речь, — говорит Павлов, — это вторая сигнальная система, высшая, безмерно поднявшая нас над всем животным миром».

Через ясли и детский сад, через первый класс школы, где ребенок учится понимать и использовать не только устное, но и печатное, письменное слово, через мировые сокровища человеческой мысли, собранные в наших библиотеках, фильм ведет зрителя к пониманию роли языка как средства обмена мыслей и решающего условия формирования культуры.

Выступлением академика Быкова, говорящего о значении павловского учения для разнообразных областей нашей науки и культуры, как бы подводится краткий итог познавательному материалу фильма.

От выступления академика Быкова фильм переходит к XV Международному конгрессу физиологов, где Павлов произносит свои широко известные слова в защиту мира. Это уникальный эпизод. Но именно поэтому его, пожалуй, не следовало бы здесь использовать. Место его — в документальном, биографическом фильме о Павлове — ученом и патриоте. Авторы правильнее поступили бы, оставаясь в пределах изложения научного содержания учения Павлова и на этом материале кинематографически решая заключительные эпизоды, ибо студентов на фоне высотного здания МГУ мы уже видели в хронике. От содержательного фильма об у ч е н и и Павлова зритель вправе ждать другой, более органичной концовки.

В заключение необходимо остановиться еще на одном серьезном недостатке этого хорошего фильма.

Наиболее сложным вопросом в павловском учении является вопрос о качественной разнице между нервной деятельностью животного и человека. Вопрос этот не получил достаточно ясного освещения в фильме. В некоторых его эпизодах заключена опасность «очеловечения» животных. Таковы, в частности, эпизоды с шимпанзе в той трактовке, которая придана им сейчас. Они построены почти целиком на демонстрации подражательных рефлексов. Обезьяна садится на детский велосипед, залезает в детскую коляску и укрывается одеялом, копирует движения умывающегося мальчика и даже пытается чистить зубы щеткой и зубным порошком. Все это вызывает веселое оживление даже в аудитории научных работников. И какие бы хорошие общие фразы о различии между животными и человеком ни говорил здесь диктор, они не доходят до зрителя: всей направленностью изобразительного ряда эпизоды эти говорят о сходстве. Это пример разрыва между формой и содержанием в научно-популярном фильме. Здесь забыта старая истина, что при противоречии между зрительным рядом и дикторским текстом всегда побеждает первый.

Думается, что эпизоды с шимпанзе можно было использовать хотя бы и в той же самой монтажной редакции, на том же самом месте, только повернув их дикторский текст на популяризацию павловской идеи о том, что все поведение животного представляет собой цепь реакций на внешние раздражители. Вот так, в плане опровержения тезиса о «свободе воли», и можно было построить дикторский комментарий вместо абстрактных рассуждений о том, что «изучение ориентировочных и подражательных рефлексов у обезьян дает много ценного для установления закономерностей высшей нервной деятельности».

Была и другая, может быть, даже более правильная возможность использования эпизодов с шимпанзе: перенесение их на стык между темой животного и темой человека перед рассказом о двух сигнальных системах.

Многократно и правильно сопоставляя животных и человека для установления сходства между ними в области физиологии нервной системы, авторы почему-то не решились сделать это, говоря о различиях.

В конце эпизода с шимпанзе есть правильная дикторская фраза о том, что «между деятельностью мозга обезьяны и мозга человека лежат тысячи и тысячи лет специальной человеческой эволюции под непрерывным воздействием труда, общества и речи». Эта фраза при существующей трактовке эпизода полностью повисает в воздухе (на экране в это время шимпанзе вытирает нос платком...). А с какой силой прозвучала она, если бы непосредственно за этим следовали эпизоды, показывающие развитие ребенка! Какой глубокий смысл приобрели бы все, пусть самые забавные, детали поведения обезьян, подчеркивая разницу между животным и человеком, вместо того чтобы вызывать ощущение сходства!

При существующей же редакции фильма опасность антропоморфного восприятия зрителем эпизодов с шимпанзе вполне реальна.

Столь же реальной представляется и опасность сближения животного и человека в результате упрощенных представлений, которые могут возникнуть у неподготовленного зрителя при просмотре эпизода, рассказывающего об условнорефлекторном отделении слюны у мальчика.

Опасность кроется прежде всего в том, что здесь (в отличие от других эпизодов фильма) различие между высшей нервной деятельностью животных и человека не подкреплено изобразительно. Клиника, кабинет врача, где производится эксперимент с мальчиком, превращены, по сути дела, в «камеру условных рефлексов». Вся методика и обстановка эксперимента (вплоть до наблюдения за испытуемым через окошечко) наталкивает на

неправильную мысль о прямой аналогии между проводимыми опытами. Там, в камере, собака получает из автоматической кормушки мясо-сухарный порошок. Здесь мальчику через систему рычажков и трубок автоматически вкладывается в рот засахаренная клюква. У собаки выделяется слюна, и у мальчика выделяется слюна. У собаки условный рефлекс возникает по звуку метронома, у мальчика—после определенных слов экспериментатора.

З р и т е л ь н о качественная разница между этими экспериментами неощутима, а смысл происходящего на экране объяснен крайне не популярно. Дикторский текст, заключающий этот эпизод, заслуживает того, чтобы привести его целиком: «Отсюда следует вывод, что у человека в условных реакциях решающей является вовсе не звуковая сторона словесного раздражителя, а смысловая, то есть высший анализ и синтез, происходящий в коре головного мозга и свойственный только человеку...»

Неужели авторы могли всерьез рассчитывать, что этот текст будет усвоен неподготовленным зрителем?

Эпизод этот, интересный и содержательный сам по себе, целиком адресован специалистам и место ему — в фильме, предназначенном для физиологов и врачей, а не в научно-популярном фильме для массового зрителя, где он не только не будет понят, но и может нанести определенный ущерб познавательному воздействию фильма в целом.

Подведем некоторые итоги.

Хорошие фильмы «Во имя человека» и «У истоков жизни» обладают существенными недостатками, которые можно считать общими для нашей научно-популярной кинематографии. Они отражают трудности ее роста.

Не так давно характерным признаком многих наших научно-популярных фильмов была поверхностность, погоня за «занимательной» формой в ущерб научному содержанию. Сейчас положение меняется. Научно-популярный кинематограф в лучших своих образцах (какими, безусловно, являются и два разобранные нами фильма) вступил на путь серьезного, углубленного раскрытия проблем науки. Однако кинематографическая форма фильма еще отстает от научного содержания.

Наиболее узким местом является сегодня сценарий, если понимать под этим словом не только более или менее гладко написанный, испещренный многочисленными визами документ, но и весь образный строй фильма, всю систему его внутренних кинематографических связей.

И здесь следует сказать несколько горьких слов не только в адрес авторов (и редакторов), но и в адрес режиссеров.

Часто режиссер (к сожалению, также и автор) умеет ярко сделать эпизод, но не видит его места, его функции в фильме. А ведь эпизод — это не только более или менее удачный рассказ о каких-либо конкретных явлениях, но одновременно и неразрывное звено в линии кинематографического повествования, в д р а м а т у р г и и фильма. И если эпизод «замкнут в себе», если он не входит в ткань фильма как органическая составная часть, не перекликается с тем, что было показано раньше и будет показано потом, — невысока цена этому эпизоду, как бы ни был он интересен сам по себе. Законы драматургии обязательны для научно-популярного фильма в такой же мере, как и для фильма художественного, для пьесы, для любого произведения искусства, развивающегося во времени.

Мы в большом долгу перед зрителем, который ждет и любит научно-популярные фильмы. Мы обязаны в тесном содружестве с людьми науки, общими усилиями всех кинематографистов, делать больше, значительно больше хороших и отличных фильмов, способных удовлетворять жажду творческого познания мира, свойственную советскому человеку!

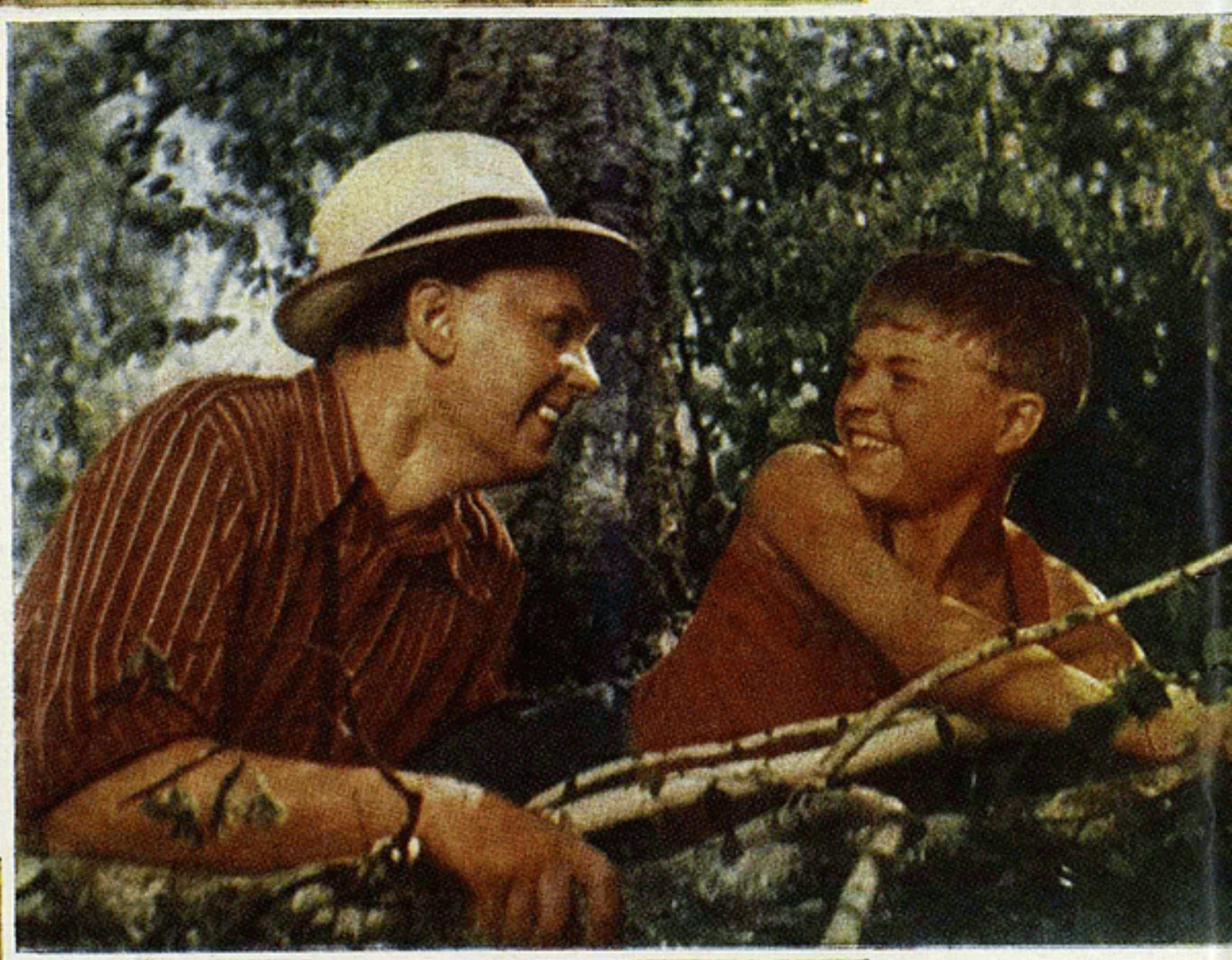
КРЫЛАТАЯ ЗАЩИТА

Сценарий
К. ИСАЕВА, Б. ДОЛИНА

Постановка **Б. ДОЛИНА**

Операторы
А. КАЛЬЦАТЫЙ, В. АСМУС

Производство
Московской киностудии
научно-популярных фильмов

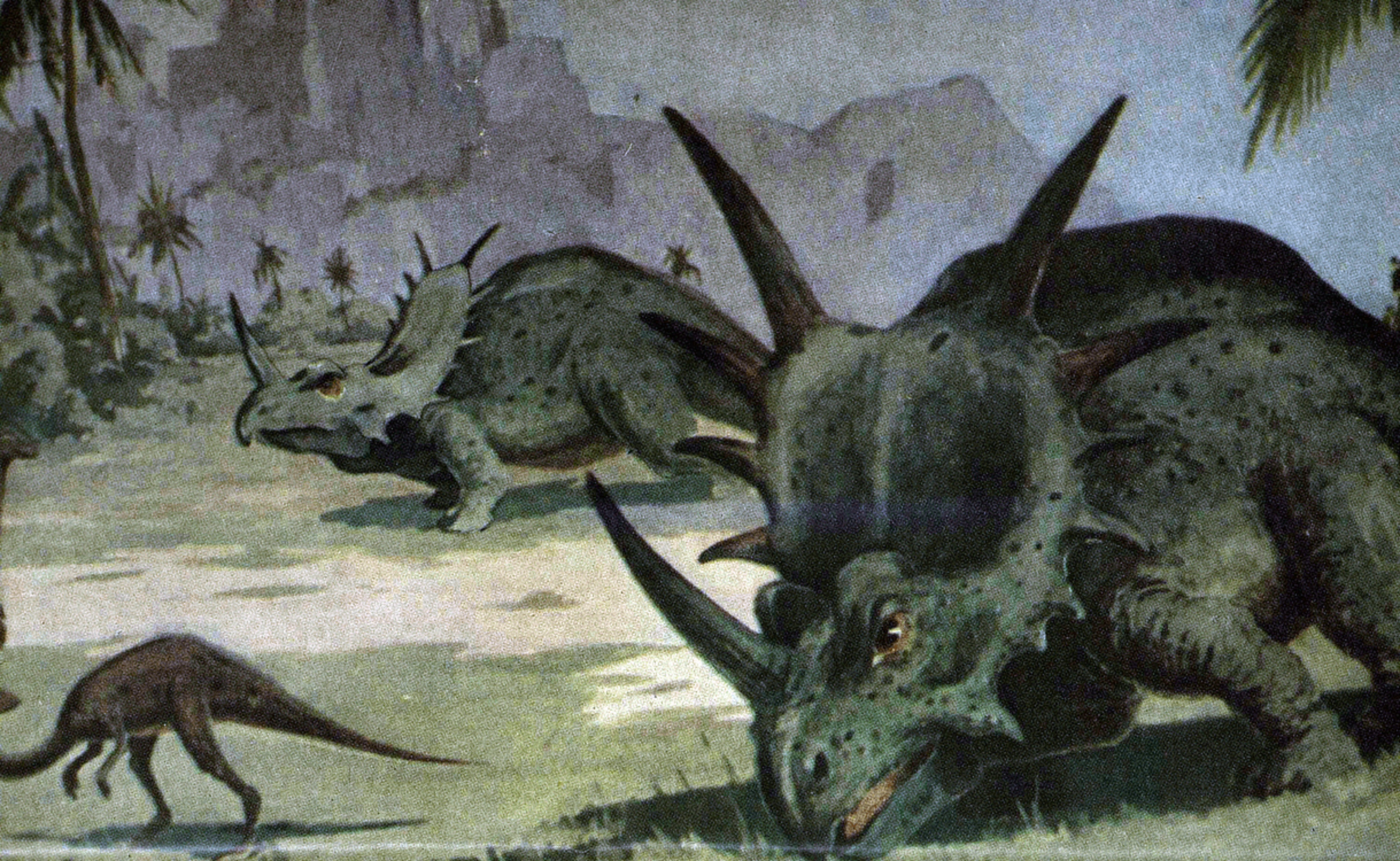


У ИСТОКОВ ЖИЗНИ

Сценарий и постановка
В. ШНЕЙДЕРОВА.

Оператор
Ю. ФОГЕЛЬМАН

Производство
Московской киностудии
научно-популярных фильмов



А. МАЧЕРЕТ

НАТАЛЬЯ УЖВИЙ

«У актера чуть дрогнул голос, он только поднес палец к глазам как будто снять слезу,—публика уже готова плакать... Один актер еще только сказал полфразы с комическим содержанием, даже только, может быть, взглянул, прежде чем говорить эту фразу, — и весь зал уже улыбается».

Слова эти принадлежат Вл. И. Немировичу-Данченко. Они были продиктованы стенографистке в августе 1940 года наряду с другими замечаниями, касающимися вопросов актерского творчества. Запись составила 5—6 страниц текста и озаглавлена автором «Для себя, разные мысли».

Явление, которого касались процитированные нами слова, Немирович-Данченко назвал «актерской заразительностью». Этим термином он определял способность актера воздействовать на зрителя, «заражать» его своими переживаниями.

Мысль о значении для актера особого дара «заразительности» настойчиво возникает всякий раз, когда обращаешься к творчеству Натальи Михайловны Ужвий. И это понятно — прекрасной украинской актрисе в высокой степени присуща власть над зрителем.

Что же является источником этой власти?

Н. Ужвий — одна из наиболее ярких, глубоких и последовательных представительниц актерского искусства перевоплощения. Высший закон этого искусства требует, чтобы актер не изображал жизнь действующего лица, а жил ею. Это значит, что мысли и чувства персонажа должны стать для исполнителя его собственными, что вызывающие их поводы должны рождать в актере органическую потребность мыслить и чувствовать так, как это свойственно воплощаемому им образу.

Разумеется, актер может средствами интонации, мимики и жеста «изобразить» мысли и чувства персонажа пьесы, ставшие ему понятными в результате чисто умозрительного анализа. Все творчество Ужвий противоречит такому холодному, ремесленному «изобразительству», неспособному сообщить подлинную жизнь действующему лицу, заразить зрителя волнением и сочувствием к нему. Властная сила воздействия творчества Ужвий зиждется на владеющем ею внутреннем волнении, достигающем пределов страсти. Для нее работа над образом, начинающаяся с его углубленного идейного анализа, завершается только полным проникновением в его внутренний мир.

На каждом, самом ничтожном отрезке жизни действующего лица она ощущает себя существующей в среде, обстановке и обстоятельствах, предложенных драматургией, но увиденных и воспринятых актрисой как живая действительность.

Далеко не всякому актеру дано протекающую в нем жизнь образа так полно превращать в достояние зрителя, как это присуще Ужвий.

Здесь-то и обнаруживается особая сила ее актерской «заразительности», обеспечивающей ясное понимание зрителем мыслей и чувств, скрытых от него в непроницаемых, казалось бы, глубинах чужой духовной жизни.

В чем же «секрет» этого явления?

Немирович-Данченко, собираясь дать ответ на этот вопрос, отметил одно очень важное обстоятельство: «Вероятно, в этой же области будут задеты мысли о внешних данных актера: голос, лицо, глаза, жест,— все то, что помогает заразительности в ее силе и ясности».

Думается, что среди всего перечисленного совершенно особое место занимает упоминание о глазах.

Для актера, несущего в себе подлинность чувств, — они мощный союзник. Для актера, «изображающего» чувства, — это опасный и коварный враг.

Из всего того, что именуется внешними данными актера, глаза способны наилучшим образом выразить его внутренний мир. Именно это свойство и сообщает им особую силу воздействия, приобретающую иногда исключительное значение для передачи зрителю внутреннего состояния актера.

Глазам Ужвий присуща совершенно необычная, редкая выразительность. Они, словно тончайший и совершенный инструмент, способны отражать все богатство переживаний актрисы. Ее глаза становятся открытой для зрителя, волнующей книгой сокровенной жизни воплощаемого образа.

Конечно, Ужвий пользует все средства актерской выразительности в их совокупности и органической взаимосвязи. Разумеется, воздействия на зрителя актриса достигает всей сложностью поведения, обусловленного свойствами изображаемого характера. Но при всем том зритель неизменно испытывает на себе доминирующее влияние именно той непрерывной смены мыслей и чувств, которые читаются в глазах актрисы. Они, словно идеальный сейсмограф, отражают малейшие толчки и колебания, происходящие в сфере психической жизни образа.

Подчас кажется (хотя это и неверно), что, лишив актрису права пользоваться интонацией, движением, жестом, все же с неменьшей ясностью прочтешь в ее глазах всю сущность свершающегося в ней внутреннего процесса.

В дальнейшем этому будет приведено немало подтверждающих примеров, но хочется уже сейчас остановиться на одном из них.

В фильме И. Савченко «Тарас Шевченко» Ужвий исполняет крошечную роль Ярыны— сестры великого поэта. В единственной сцене с ее участием происходит встреча после долгой разлуки Ярыны со своим братом. Не узнанный сестрой, он застает се в момент, когда над ней, крепостной крестьянкой, нависла угроза: барин хочет обменять Ярыну на охотничьего пса. Шевченко избавляет сестру от этой участи. В своем спасителе Ярына узнает брата.

Это «узнавание» и составляет, в сущности, единственную действенную задачу исполнительницы роли Ярыны. Оно происходит в одном лишь кадре — на крупном плане.

И однако зрителю сразу же становится понятным многое в образе этой крепостной крестьянки. В устремленных на брата ее глазах столько печали, затаенной робости, боязливой недоверчивости, что мгновенно всплывают тревожные тяжелые мысли о крепостной неволе, почти с символической остротой олицетворенной в облике Ярыны. Только жизнь, придавленная непосильным, подневольным трудом, могла вызвать ту привычную горесть, что отражается в глазах Ярыны. Только власть неограниченного господства над порабощенным человеком — только барские окрики да приказчичьи понукания могли придать взгляду этой женщины гнездящееся в нем чувство горькой неуверенности в своей человеческой ценности. И только не оставляющая человека надежда на счастье, лишь смутное, но властное стремление к нему сказываются в выражении неуверенного ожидания радости, которое возникает в глазах Ярыны, узнавшей своего долго отсутствовавшего и столь изменившегося брата.

Надо быть очень чуткой актрисой, одаренной большой силой творческого воображения, надо иметь наблюдательность большого художника, а главное испытывать великое сочувствие прошлым горестям своего народа, чтобы воплотить в коротенькой сцене, почти лишенной непосредственной связи с типичными для характера обстоятельствами, образ такой социальной силы и типичности.

Перед нами наглядный образец несомненной художественной добросовестности и огромной творческой щедрости. Актриса продумывает образ во всех подробностях, во всей полноте и сложности. Она вживается в него, словно готовясь воплотить свой замысел в большой, ответственной роли. И это — только для того, чтобы из всего, что ею накоплено, отдать лишь небольшую часть: ведь иное невозможно в условиях крохотного эпизода! Но и в том малом, что актриса отдает зрителю, сверкают золотые крупицы всего не израсходованного ею богатства, делая и это малое прекрасным.

Образ сестры Шевченко в исполнении Ужвий по праву можно отнести к числу наиболее убедительных примеров художественного лаконизма, позволяющего, по вы-

ражению Гоголя, «немногими чертами означить весь предмет».

Подобное умение крайне типично для актрисы. Оно соединяется у нее с самым пристальным вглядыванием в психологическую сущность действующего лица и со способностью сделать его духовный мир достоянием собственной внутренней жизни.

Такими и вырисовываются контуры художественной индивидуальности и «актерской заразительности» Ужвий. Они гармонически сочетаются с природой ее творческого пафоса, которому свойственны черты народности и высокого социального драматизма.

Народная артистка СССР Н. М. Ужвий

Речь идет о народности не только в том общем, широком смысле, какой в искусстве придается этому понятию. Мы имеем в виду нечто гораздо более конкретное — связь творчества актрисы с глубоким знанием народной жизни в тех живых ее проявлениях, которые могут стать известными и близкими лишь человеку, жившему в народной гуще, накопившему в ней немало дорогих сердцу воспоминаний, сохранившему большой запас непосредственных наблюдений. Только такое знание жизни дает художнику возможность воплотить свою любовь к народу в живой, конкретной, эмоциональной форме. Лишь оно способно сблизить исполнителя и созданный им образ человека из народа настолько, что становится неразличимой грань между ними.

Именно такого полного слияния неизменно достигает Ужвий в целой веренице созданных ею образов. Каждый из них обладает остротой типического народного характера, безукоризненной верностью жизни. Каждый согрет теплом сочувствия горестям народа и радостью за него в дни счастья.

Много сыграно Ужвий ролей в театре. Уже один только их перечень свидетельствует о широте художественного диапазона актрисы. Она играла Лиду в «Платоне Кречете» и Марину Мнишек в «Борисе Годунове», Оксану в «Гибели эскадры» и Елисавету в «Дон Карлосе», Марусю в «Ой не ходы, Грыцю» и Анну Андреевну в «Ревизоре».

Не менее богаты различиями человеческих характеров образы, созданные актрисой в кино. Но как ни разнообразен список сыгранных ею ролей, свидетельствующий о крупном таланте перевоплощения, все же высшие удачи актрисы, наиболее глубоко и полно раскрывшие лучшие свойства ее одаренности, связаны с образами женщин из народа.

Ужвий присущ тот особый демократизм, который трудно «нажить» чисто актерскими средствами и который явно вытекает из самой человеческой природы актрисы, окрашивая собой ее творчество.

Кинематограф верно угадал эту особенность. За незначительными исключениями, относящимися к самому раннему периоду ее работы, лучшими ролями Ужвий оказались те, в которых проявились героические черты народного мужества, преодолевшего тяжелые испытания.

В образах людей из народа Ужвий удавалось достигнуть исполнительского уровня, на котором драматизм роли приобретал черты трагической величавости, ибо не вымышленной, а подлинной страстью зажигалось сердце актрисы. Его воспламеняла светлая любовь к народу, вынесшему величайшие страдания в тяжелые годины своей героической истории.

Трагедия людей украинской деревни, испытавших весь ужас фашистской оккупа-

ции, нашла глубокий отклик в творчестве Ужвий. В фильме М. Донского «Радуга» актриса создала незабываемый образ партизанки Олены Костюк.

Олена возвращается из партизанского отряда в родную деревню, занятую гитлеровцами. Это огромный риск, но у Олены нет иного выхода — ей предстоит родить ребенка. Человек по фамилии Гаплик — растленная личность, в прошлом петлюровец и кулак, ставший при фашистах старостой,— предает Олену в руки гитлеровских палачей. Гестаповец предлагает ей свободу и сулит возможность спокойно осуществить великое, святое право матери. Но цена этому — предательство. Не колеблясь, Олена отвергает посулы врага. Ее пытают. Фашистские изверги, дошедшие до невиданной гнусности, гоняют на жестоком морозе по снегу босую, чуть не до нага раздетую женщину, уже изнывающую от предродовых мук. Все пытки мужественно выносит Олена. Ребенок рождается. И тогда в руках озверелых гитлеровцев он становится предметом торга с матерью. Предательство — такова все та же цена, назначенная фашистскими дикарями за его жизнь. Но даже это испытание не может сломить волю Олены Костюк! На ее глазах звероподобные убийцы умерщвляют дитя. Гибнет и сама Олена. Но великая сила проявленного ею мужества приносит свои плоды. Встает над землей, обильно политой кровью павших героев, радуга — предвестник грядущего освобождения. И оно приходит вместе с Советской Армией, пронесшей сквозь все испытания боевое знамя победы.

Такова драматургическая основа, на почве которой вырос актерский образ, созданный Ужвий.

То, что сценарий дал актрисе, было драматично и правдиво. И все же огромные трудности стояли перед ней. Трагизм событий довлел над конкретной сущностью образа, который мог поэтому превратиться в прекрасный, но бесплотный символ героического величия. С другой стороны, к нему способна была пристать натуралистическая краска.

Ужвий ушла от каждой из этих двух опасностей. Ее Олена Костюк — живой человек, обладающий четким и ясным рисунком конкретного характера. Образ очерчен актрисой, как всегда, скупо, немногословно, лаконично. И тем не менее он глубоко и волнующе выразителен.

Его «зерно» Ужвий «нащупала» в патриотической идее, увидев ее такой, какой она складывается у лучших людей из народа: органически сливаясь со всем их моральным существом, любовь к Родине становится для них высшей правдой и главным мерилом духовных ценностей.

Так поняв, а вернее ощутив, могучую силу народного патриотизма, актриса сумела сообщить поведению Олены Костюк безукоризненную искренность, не разбавленную условностью поучающего примера.

Патриотизм Олены Костюк воспринимается, как беспредельная правда. Он достоверен и прекрасен потому, что актриса безотказно заполнена верой в невозможность поступать иначе, чем поступает ее героиня. И это объясняет, почему основной краской образа стала спокойная, уверенная сила Олены. Эта женщина проходит сквозь нечеловеческие пытки, но нет среди них одной — муки сомнений. Олена в воплощении Ужвий — натура, отмеченная моральной цельностью, свойственной только подлинно народному характеру.

И если иной раз может показаться, что героиня обладает сверхчеловеческой, неправдоподобной выдержкой, то стоит заглянуть в глаза актрисы, чтобы погасить в себе всякое сомнение, — такова сила заключенной в них правды чувств, сообщающей нерушимую веру в моральное величие человека.

Дощатый сарай. Здесь, на голой, промерзшей земле, после перенесенных страшных пыток лежит Олена. Мы видим ее благородный и чистый профиль. Страдальчески приспущены веки. Их колеблет мелкая дрожь предродовой муки — только она способна исторгнуть у Олены сдавленный крик нестерпимой боли. В сарае, в лютую стужу, на виду двух фашистских дикарей свершается великое таинство — рождение человека. И вот просветляется искаженное страданием лицо матери Она поворачивается, и, потрясенные, мы видим, как из ее счастливых глаз катятся слезы. В них, в этих удивительных, проникающих в душу глазах — вся необъятная радость материнства, в них — неистребимая сила жизни, вечное торжество рождения над смертью.

Только вдохновенным можно назвать подобное актерское исполнение.

В этой замечательной сцене в распоряжении актрисы нет ни слов, ни активных поступков, ни эффектной мизансцены, ни

«Радуга»

партнеров. Ведь два присутствующих в сцене фашистских мерзавца — не более, чем грязная деталь декорации. Актриса — одна, наедине с собой и живущим в ней миром. Публичное одиночество актера может стать и слабостью его и торжеством. Талант актрисы сделал это торжество полным.

Вспомним другую сцену. Лицом к лицу стоят мать и фашистский палач, в руках которого ее новорожденный младенец. Негодяй-гестаповец устремил дуло револьвера на ребенка. Сейчас последует выстрел. Еще можно спасти дитя. Но в широко открытых глазах матери мы не читаем колебаний. В них — безмерный ужас. Ему нет границ, нет предела, нет меры. Невозможно сыграть то, что творится в потрясенном сердце матери. Этим можно только жить, сопереживая необъятное горе того человека, «в кожу которого», по выражению Щепкина, «влез актер».

Великое и трудное умение это в высшей степени свойственно Ужвий, как актрисе неподдельно правдивой внутренней жизни.

Вот почему кратко и скупо очерченный человек в ее исполнении не выглядит художественно обедненным—его наполняет в мельчайших подробностях пережитая актрисой духовная жизнь образа. Иначе Олена Костюк могла бы, пожалуй, показаться схематичной. Драматургия дала ей немного черт: верность долгу, честность, прямоту и чистоту, сосредоточенность сдержанного и немногословного человека. К этим чертам актриса почти ничего не добавила, кроме той спокойной, уверенной силы, о которой мы говорили. Зато Ужвий дала этим чертам жизнь, сообщила им живое, конкретное выражение, облекла их в неповторимо индивидуализированную форму.

Вровень с Оленой Костюк — одним из лучших творений Ужвий — стоит созданный ею в фильме «Выборгская сторона» образ солдатки Евдокии.

И здесь также речь идет о женщине из народа. Но это, пожалуй, единственное, что объединяет оба эти образа. В остальном — они антиподы. Олена обладает целостным, открытым характером, ее духовный мир освещен знанием постигнутой социальной правды, а ее жизненный путь прям и ясен. Солдатка Евдокия — человек, отброшенный тяжкими социальными условиями дореволюционной жизни, нуждой и бесправием на задворки человеческой культуры. Знала Евдокия лишь бес-

«Выборгская сторона»

просветную нужду, ощутила на горьком опыте своей жизни мучительную тяжесть лишений. Ей ведомы волчьи нравы, бессердечие и равнодушие общественного строя, основанного на власти чистогана. Жизненный опыт научил ее быть недоверчивой, заставил сосредоточить все мысли и силы на тяжкой борьбе за существование. Годами держали ее в невежестве, притесняли, озлобляли, вселяли недоверие ко всему. Фронт империалистической войны отнял у нее мужа. Она осталась одна с двумя детьми. Нищенское пособие — жалкий источник ее существования.

Ей ли, солдатке Евдокии, разобраться в сложном водовороте событий первых дней Великой Октябрьской социалистической революции? Может ли прийти ей на ум, что таким, как она, выстрел с «Авроры» возвестил начало иной жизни и право на счастье?

Отсталость и темноту Евдокии стремятся использовать в своей грязной и подлой игре два омерзительных и преступных человека — опустошенный собственной низостью эсеровский главарь Ропшин и прожженный авантюрист, черносотенец Дымба, которому пришелся по мерке наряд анархиста. Темную, забитую нищетой Евдокию они пытаются превратить в орудие своих подлых замыслов. Она должна вместе с уличными подонками пойти громить винные склады. Позорная роль! Но для Евдокии, которую саботаж чиновников лишил очередной выплаты нищенского пособия, для нее — матери двух голодных детей — перспектива завладеть несколькими бутылками вина, которые она может выменять на хлеб, сулит два-три сытых дня.

Евдокия участвует в разгроме винного склада, красногвардейцы арестовывают ее, и она предстает перед народным судом. На ее глазах за такое же преступление суд приговаривает нескольких громил к расстрелу. И тот же народный суд, увидев в Евдокии обманутого человека, доведенного до преступления тяжелой нуждой, ограничивается вынесением ей общественного порицания и одновременно принимает меры к тому, чтобы вывести ее из нищеты. Приговор вносит решительный перелом в сознание Евдокии и ярко освещает ей великую правду восставшего народа.

Сценарная основа много сказала уму и сердцу актрисы, которая привлекла в помощь воображению знание народной жизни и страстную приверженность к обездоленным, страдающим людям.

«Выборгская сторона»

Драматургический образ, восполненный творчеством актрисы, обрел в актерском осуществлении мощь социального пафоса.

Почти любой, даже самый незначительный отрезок исполняемой Ужвий роли может служить примером обогащения образа верной чертой, метко найденной деталью.

Так, например, при первом же знакомстве в фильме с Евдокией, стоящей в очереди за получением пособия, в зрителе сразу же рождается впечатление, что перед ним человек, в характере которого заложена черта того особого терпения, которое не имеет ничего общего с покорностью, а является свидетельством стойкости, закаленной нуждой и лишениями. Это первое впечатление, вызванное едва уловимыми признаками, подтверждается затем прямыми и открытыми действиями актрисы и постепенно превращается в уверенность.

Вот подходит развязный фигляр Дымба. Грязным потоком льются из его уст пошлые двусмысленности, обращенные к Евдокии. Они проходят мимо ее сознания. Она сосредоточена в своем терпеливом ожидании и почти не слышит болтливой трескотни привязавшегося к ней шелопая. Пусть себе мелет на здоровье — у нее своя забота: ждать. И она ждет — спокойно, настойчиво, не прельщаясь надеждой на плодотворность ожидания, но и не отчаиваясь. Жизнь научила ее терпению.

Сцена протекает точно по сценарию. Но в нем не обнаружить этой детали характера Евдокии. Она привнесена актрисой— вернее, стала закономерным следствием восполнения описанного сценарием образа, всплыла из его глубин. У актрисы, живущей подобно Ужвий всей полнотой воплощаемого образа, этот процесс во многом приобретает черты естественного и органического «саморазвития» характера в противоположность его умозрительному «конструированию».

Следуя одним лишь рационалистическим рассуждениям, актриса легко могла прийти к формально правильному заключению, что все внимание Евдокии должно быть направлено на назойливо пристающего к ней Дымбу. И тогда возникла бы мелкобытовая правда поведения. Место важной черты характера заняла бы натуралистическая подробность.

Мы с умыслом остановились далеко не на самом запоминающемся, действенном и значительном моменте роли: так легче оценить важность восполнения актрисой драматургического образа, постепенное накоп-

ление подробностей, обеспечивающих его жизненную правдивость и полноту.

Эта «восполняющая» функция является одной из главных особенностей специфики актерского искусства. Она присуща исполнительскому творчеству любого актера, если он художник, а не ремесленник, если он стремится создать образ, а не ограничивается тем, чтобы сыграть роль. Чтобы реализовать эту важнейшую особенность, Ужвий умеет использовать, казалось бы, самые незначительные возможности.

К чему, например, сводится прямая драматургическая задача Евдокии в сцене разгрома винного магазина? Ворваться в него вместе с толпой и завладеть несколькими бутылками вина. При этом Евдокия делает совершенно то же, что и остальные участники разгрома. Она почти не выделена среди них, если не считать нескольких крупных планов. Но их для Ужвий оказывается достаточно, чтобы подробно рассказать о мыслях и переживаниях своей героини.

Мелькает на секунду в толпе лицо Евдокии. На нем отражено энергичное стремление — успеть пробраться к цели. Во взгляде — боязнь упустить то, с чем связано так много надежд. Необычайна выразительность этого лица, возбужденного борьбой. С волнением ощущает зритель, что женщина, на секунду замеченная им в толпе, ведет бой за хлеб и тепло для своих детей. За них она борется, протискиваясь сквозь плотно сомкнувшуюся толпу с яростью тигрицы, отстаивающей своих детенышей. Это длится лишь несколько мгновений, и женщина теряется в людской массе. Но вот мы снова видим ее — она добилась своего. В ее глазах усталая, но удовлетворенная улыбка, отсвечивающая материнским счастьем.

Какой контраст с окружающими ее озверелыми подонками представляет эта прижавшая к своей груди бытылки женщина! Не ловите ли вы себя на том, что боитесь, как бы не отняли у нее это добытое добро? Предельно омерзительны громилы, и потому радует прибытие вооруженных рабочих, которые водворяют порядок и арестовывают погромщиков. Но когда разбивают отнятые у Евдокии бутылки, ее становится несказанно жаль. Полон растерянного недоумения и укора ее взгляд. В нем — непонимание и немой вопрос: «За что?». И когда, не найдя на этот вопрос ответа, Евдокия видит, что рухнула вместе с разбитыми бутылками надежда на хлеб и тепло, когда в глазах обездоленной солдатки вспыхивает безудержный гнев, страстное негодование, яростный мстительный огонек, — найдется ли зритель, не сумевший в нескольких крупных планах Евдокии распознать до мельчайших подробностей весь ход ее мыслей и смену ее чувств?

Впечатляющая сила выразительных средств актрисы, восполняющих драматургические очертания образа, достигает кульминации в сцене народного суда.

С трудом, коротко, после долгих пауз, неохотно, даже грубо отвечает Евдокия на вопросы судей. Предельно оправдано актрисой это поведение. Перед вами до крайних пределов ожесточенная мучительно трудной жизнью, отвергнутая, одинокая женщина, привыкшая встречать у окружающих непонимание, равнодушие, холодную враждебность. К чему же напрасно пытаться объяснять сейчас свою горькую, беспросветную жизнь? Да и где найти нужные слова?

И все-таки они приходят — лишенные ясной связи, грубые, отрывистые, рожденные отчаянием, ненавистью, сознанием несправедливости, неотвратимой гибели. Это горестные слова самооправдания. Таковы они по смыслу. Но не в этом их сила. Она — в наполняющей их страсти. Страсть придает им обобщающее значение приговора, вынесенного тому общественному укладу, который мучил, истязал и осквернял людей, коверкал и губил их жизни.

Передавая сложное сплетение чувств, обуревающих Евдокию и рвущихся наружу из самых глубин исстрадавшегося человеческого сердца, актриса не пытается вызвать жалость к своей героине. Наоборот, в интонации произносимых Евдокией слов звучит ощущение превосходства над окружающими, посторонними для нее, как ей кажется, людьми,—превосходства, право на которое завоевано горьким сознанием трудно прожитой жизни.

Это — черта, очень характерная для образов людей из народа, созданных Ужвий. Она никогда не пытается пробудить к своим героиням чувство сентиментальной жалости, соболезнования. Ей чужды плаксиво-жалостные интонации мелодрамы. Актриса неизменно исполнена высокого уважения к угнетенному человеку. Всегда одной из существенных красок воплощаемых ею образов является чувство сохраняемого ими человеческого достоинства.

«Украденное счастье»

Замечательное умение Ужвий раскрывать с огромной полнотой переживания воплощаемого ею образа, наполнять его большим идейным содержанием и придавать драматизму жизненных ситуаций величавость трагического звучания с новой силой сказалось в исполнении актрисой роли Ганны в фильме-спектакле «Украденное счастье».

Один лишь этот образ мог бы послужить предметом углубленного анализа. Но мы остановимся здесь лишь на некоторых особенностях творчества актрисы, которых еще не касались и которые особенно наглядно проступают в этом образе.

Самому актеру не всегда бывает ясен «секрет» его «заразительности». Тем не менее в актере неизменно живет влечение к преимущественному пользованию излюбленными им средствами выразительности.

Мы не беремся утверждать, что Ужвий известна «тайна» ее власти над зрителем. Одно несомненно: актрису привлекает обращение к моментам «публичного одиночества» — к тем паузам, о которых К. С. Станиславский заметил, что каждая из них может сказать больше, чем половина страницы текста.

Если внимательно проследить поведение Ужвий в роли Ганны, то это станет особенно очевидным. Актриса, общаясь с другими персонажами, словно накапливает материал внутренней жизни, который получает свое наиболее яркое выражение лишь в те мгновения, когда она остается наедине с собой. Именно в эти моменты с максимальной силой проявляются ее чувства, тем более волнующие зрителя и вызывающие его сочувствие, что их глубочайшая интимность сообщает им особую искренность.

Мы не станем подтверждать этого многими примерами — остановимся лишь на одном.

Прошли долгие годы с того злосчастного дня, когда любившие друг друга Ганна и Михайло Гурман оказались разлученными. Алчность братьев Ганны стала причиной несчастья влюбленных. Михайлу сдали в солдаты, а Ганну выдали замуж за нелюбимого ею Миколу Задорожного. Потом прошел слух, что Михайлу убили. Казалось, теперь уже он навсегда ушел из жизни Ганны. Но в ее сердце осталось не одно лишь горькое воспоминание о Михайле — в нем продолжали тлеть искры любви к этому человеку. И вот по прошествии многих лет Михайло появился и снова вошел в ее жизнь, пусть безрадостную, но уже устоявшуюся.

Н. Ужвий — Ганна в пьесе А. Ильченко «Петербургская осень»

Н. Ужвий — Таня Егорова в пьесе В. Собко «Второй фронт»

Встреча трех участников возникающей драмы создает атмосферу напряженного волнения. И тем не менее, пока происходит непосредственное общение участников сцены между собой, вы не ощущаете в Ужвий того подъема чувств, который способна вызвать создавшаяся жизненная коллизия.

Но вот заснул Микола. Засыпает, повидимому, и Михайло. Не спит лишь Ганна.

Следуя законам драматургии, нужно считать действенную ситуацию законченной. Теперь опасно каждое мгновение — должен начаться спад, если тотчас же не возникнет завязка новой ситуации или не появится спасительное затемнение. Не происходит ни того, ни другого. Наоборот, здесь-то драматизм сцены достигает своего наивысшего напряжения.

Ганна, оставшись наедине со своими мыслями, начинает молиться. Лишь по форме — это обращение к «всевышнему». По существу же происходит углубленное проникновение Ганны в свои встревоженные чувства и смятенные думы. Ее устремленный как будто вдаль взгляд направлен внутрь себя. В нем и предчувствие роковых последствий происшедшей встречи, и надежда на свою нравственную силу, и сомнение в возможности совладать с нахлынувшей страстью, и мольба о помощи, которой неоткуда ждать.

Только теперь зритель ощущает во всем огромном значении то, что происходит в сердце Ганны. Только теперь ее взгляд передает ему огромное волнение и смятение чувств, охвативших эту женщину.

Можно смело утверждать, что такое «суммирование» накопленных переживаний в обстановке «публичного одиночества» заключает в себе одну из особенностей индивидуальной творческой манеры Ужвий. Эта особенность свидетельствует о крайней свободе распоряжения выразительными средствами, открывающими зрителю доступ в наиболее скрытую от него и наиболее трудно выразимую актером область духовной жизни действующего лица.

Было бы, однако, неверным заподозрить Ужвий в увлечении абстрактным психологизмом, в пристрастии к игре чувств и страстей, оторванных от идейного смысла. И в «Украденном счастье» и в других фильмах актриса уверенно несет в себе сверхзадачу, вытекающую из общей идеи произведения и объединяющую органической цельностью все отдельные проявления жизни воплощаемого образа.

В том же фильме «Украденное счастье» Ганна — прежде всего украинская крестьянка, трудовой человек, одна из тех, кого капитализм обрек на тусклое прозябание, на тяжелые моральные и материальные не-

Н. Ужвий—Глафира в пьесе М. Горького «Егор Булычов и другие»

Н. Ужвий — Наталья Ковшик в пьесе А. Корнейчука «Калиновая Роща»

взгоды. Внешний вид, повадка, движения, манеры Ганны непререкаемо свидетельствуют о том, что она простая деревенская женщина, за которой отчетливо видны ее быт, окружающая среда, социальные условия существования.

Но в том-то и состоит сила творчества актрисы, что в ее исполнении женщина из народа не превращается в абстрактный социальный символ, не становится рупором авторской идеи, а несет в себе полноту богатой духовной жизни со всем присущим ей многообразием дум и чувств. Огромная человечность — вот что свойственно людям, образы которых воплощает Ужвий.

И все же нельзя умолчать об одной из теневых сторон творчества Ужвий.

К. С. Станиславский сурово упрекал актеров за недостаточную работу в области совершенствования своих тончайших орудий выразительности, тем более сложных, что у актера они связаны «одновременно и сразу со всеми элементами духовной и физической природы человека».

Многообразие этих элементов образует бесчисленные сочетания внутренней жизни с ее внешними проявлениями, заключенными в особенностях речевых интонаций, в движениях и жесте, в смене выражений лица и глаз.

Восприятие зрителем образов, созданных Ужвий, иногда бывает несколько заторможено интонационным строем, а чаще — движениями, жестом актрисы. Они неизменно правдивы, но не всегда обладают высшей мерой художественной выразительности.

Достаточно хотя бы вспомнить уже упоминавшуюся сцену из «Радуги», в которой фашисты истязают Олену, заставляя ее бегать босиком по снегу. Здесь актерское поведение не подымается до пределов драматизма ситуации и по своей воздействующей силе ниже тех моментов, когда решающим выразительным средством становятся глаза актрисы. Сила этого средства и оказывается иногда причиной некоторой недооценки Ужвий значения интонации и жеста.

Ужвий — актриса широкого диапазона. Если мы касались лишь некоторых сторон ее творчества, то не потому, что они нам кажутся единственными, но потому, что в них сказываются наиболее сильные из отличительных свойств этой очень своеобразной актрисы, несущей в себе влечение к глубоко народным образам, нравственная мощь которых раскрывается в условиях остродраматической коллизии.

Однако Ужвий неизменно удавались также роли комедийные и характерные. Мягкий и сочный украинский юмор отмечает

исполнение ею роли свояченицы в «Майской ночи», где она сумела приблизиться к гоголевскому описанию кумушки, за уютной домовитостью которой скрывается сварливость, способная обезоружить и довести до отчаяния даже человека закаленного характера.

Полна юмора и выразительной характерности легко и просто сыгранная Ужвий роль Ковшик, служащей в «Калиновой Роще» своего рода эталоном прямоты и честности советского человека, олицетворенных в живом характере, исполненном обаяния.

И даже когда Ужвий не могла найти опоры в драматургии или в замысле режиссера, ей всегда удавалось сохранить правдивость и привносить в слабые, невыразительные сценарные образы черты, типические для одной из разновидностей народного характера. Это Стеха («Назар Стодоля») — любительница червонцев, «спознавшаяся с дьяволом»; Горпина («Я люблю») — жена донецкого горняка, лишь один раз в жизни, на новоселье, вкусившая радость неприхотливого празднества; простая и жизненно достоверная Оляна («Кармелюк») — скромная, но верная сподвижница легендарного героя. Даже в таком совсем уж ничтожном фильме, как «П.К.П.», относящемся к отдаленным годам немого кино, и сейчас еще сквозь хлещущий на экране ливень царапин можно разглядеть в исполнении роли Гали Домбровской простоту и жизненную естественность поведения совсем еще юной в то время Ужвий.

Гоголь в «Тарасе Бульбе» сказал о характерах запорожцев, что они «не скоро накалялись, но, накалившись, упорно и долго хранили в себе внутренний жар».

Эта черта присуща также лучшим из актерских образов, созданных Натальей Михайловной Ужвий. Им чужды яркие, но быстро гаснущие вспышки. В них страсть накаляется не быстро, но тем надежней ее сила. Не потому ли, хоть однажды подвергнувшись воздействию этих образов, так упорно и долго ощущаешь и в себе их внутренний жар?

Кинематограф сделал творчество Ужвий известным далеко за пределами Советского Союза. Интернациональным признанием ее талант в немалой степени обязан проникающим его ярким национальным чертам. Весь он светится поэтической прелестью Украины.

Традиции Щепкина и Станиславского органически сливаются в прекрасном творчестве Ужвий с мощным и плодотворным влиянием украинского народного искусства, столь близкого сердцу русских людей и пользующегося общей любовью всех народов Советского Союза.

С особой силой художественной убедительности в творчестве Ужвий нашла выражение рожденная единством прошлого и общностью поставленных историей величественных задач неразрывная братская близость русской и украинской культуры.

Л. ПОГОЖЕВА

ТВОРЧЕСТВО ЧЕХОВА НА ЭКРАНЕ

Пятьдесят лет, прошедшие со дня смерти А. П. Чехова, не отдалили от нас его творчества. Оно не только не увядает с годами, а, напротив, приобретает все большую жизненную силу, вызывает все больший интерес и любовь, оказывает все большее влияние на современное искусство.

Чистыми и честными мыслями и идеалами, критикой многоликого реакционного мещанства, глубоким демократизмом, бесконечной верой в талант и силу русского народа, в его счастливое будущее, стремлением к правде, к свободной, полной большого смысла, трудовой и гармонической жизни — всеми этими сторонами своего творчества близок нам Чехов, мудрый друг России, как называл его Горький.

В пьесе «Вишневый сад» Чехов приветствовал счастливое будущее человечества; с восторгом откликнулся он на нарастающие революционные события, которые должны были дать возможность человеку посвятить себя разумной творческой деятельности, подчиненной идее превращения России в цветущий сад: «Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его... Вот оно счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим, не узнáем его, то что за беда? Его увидят другие!»

Светлая, жизнеутверждающая пьеса «Вишневый сад» как бы венчает собой творчество писателя, в чьих произведениях гнев и грусть, радость и негодование, сатира и лирика, юмор и драма существуют в неразрывном единстве.

Даже в одном из самых остро сатирических произведений — в рассказе «Человек в футляре», где создан обобщающий, символический образ уездной России с ее подлостью, лакейством и тупым страхом перед начальством,—как контраст с отвратительным типом Беликова показана прекрасная русская природа — тихая звездная ночь и бескрайние поля, залитые лунным светом. И какой особенный смысл именно в этом рассказе приобретают слова о свободе: «Ах, свобода, свобода! Даже намек, даже слабая надежда на ее возможность дает душе крылья!..»

В искусстве Чехова нас бесконечно очаровывают многие стороны, но если говорить о том главном, что составляет его особую прелесть, то оно кроется в умении писателя увидеть прекрасное в обыденном и распознать злобное и отвратительное за маской обычного и общепринятого. Жизненной правдой, отсутствием всякой нарочитости, позы, декламации пронизаны все произведения писателя.

Чехов как бы говорит: не ищите прекрасного где-то вне окружающей жизни, оно в ней, рядом с вами, только умейте разглядеть его. Так, например, хотя и поздно и горько, но разглядел его герой поэтической повести «Дама с собачкой»; так с грустью и болью понял его герой рассказа «Огни», запутавшийся в сетях ложного мировоззрения; так всем сердцем почувствовал его художник из рассказа «Дом с мезонином» и многие, многие другие герои Чехова.

Не думайте, говорит Чехов, что есть такие злодеи и пошляки, которые даже внешне отличаются от обычных людей; и злодей и пошляк — тоже рядом с вами, и иногда и в вас самих, если вы даете себя опутать мещанской тине, если не найдете силы по капле выдавливать из себя раба, если попадете в обывательский тупик. Можно и не заметить, как превратишься в нечто свинноподобное, вроде героя «Крыжовника»; можно от страха перед по-

терей чина и куска хлеба подчиниться Беликову; можно от самодовольства начать заедать чужую жизнь, как профессор Серебряков или Рашевич, стать пошляком, как Абогин, и быть осмеянным быстро развивающейся жизнью, как Андрей Прозоров, Раневская и Гаев...

Умение показать красивое в обыденном, убеждение, что простое, прекрасное, трудовое и правдивое могут существовать только в нераздельном единстве, резкая критика русского обывателя и его ленивого мировоззрения — в этом, пожалуй, состоят главные черты творчества Чехова.

Указав в своей талантливой статье на эту особенность чеховского творчества, Горький с полным основанием сказал, что это были также и главные черты характера Чехова.

«Антон Павлович, — писал Горький, — не любил рыбьи зубы и петушиные перья; все пестрое, гремящее и чужое, надетое человеком на себя для «пущей важности», вызывало в нем смущение.. Красиво простой, он любил все простое, настоящее, искреннее... Мне кажется, что всякий человек при Антоне Павловиче невольно ощущал в себе желание быть проще, правдивее, быть более самим собой, и я не раз наблюдал, как люди сбрасывали с себя пестрые наряды книжных фраз, модных слов и все прочие дешевенькие штучки...»*

Обычные житейские отношения встают со страниц рассказов и пьес Чехова, но за этим среди обыденных разговоров о дожде, водке, среди обедов и чаепитий раскрываются глубокие, иногда трагические конфликты, раскрываются в поступках и действиях, а иногда полунамеками, в лирических интонациях, в неожиданном слове, в паузах и в переживаниях. И эти конфликты приобретают огромный общественный, социальный, философский смысл, перестают быть частными случаями.

Интересным и плодотворным представляется нам исследование на тему о том, какие стороны эстетики Чехова, какие особенности его творчества оказали наибольшее влияние и воздействие на современное искусство и особенно на киноискусство. Мы особо выделяем здесь киноискусство потому, что в нем видим много возможностей передать с наибольшей полнотой и выразительностью прозрачность, ясность чеховского стиля, раскрыть глубину подводного течения, подтекста его произведений, создать галлерею правдивых и ярких образов, показать чеховский пейзаж во всем его изобразительном своеобразии, выразить в словах, мимике, жесте, интонации, паузе тонкие душевные переживания героев, дать острый сатирический рисунок образа-характера, и все это на фоне правдивой, реальной обстановки, в обыденном течении жизни.

Чеховская эстетика — живой источник для киноискусства, способный бесконечно обогатить его, научить сценариста, актера, режиссера думать и жить в произведениях экрана полнокровной, глубокой жизнью.

Огромную роль для развития киноискусства может сыграть и прямое обращение к чеховскому творчеству — экранизация его произведений. Но если в театре творчество Чехова обозначило целую эпоху, если театр, и в первую очередь МХАТ, сумел поднять самое важное, дорогое и особенное в чеховских пьесах и чеховской эстетике, если театром была разгадана и воплощена в живые сценические образы чеховская мысль о красоте, таящейся в обыденном, и о зле, принимающем «заурядные» формы, то в кино это сделать до конца еще не сумели.

По-настоящему в кино еще к Чехову и не подошли, а все, что сделано до сих пор, со всеми удачами и неудачами,—это лишь увертюра к большому и радостному труду, только еще экспозиция подлинного освоения наследия Чехова.

Над экранизацией произведений Чехова в разное время работали Я. Протазанов, С. Сплошнов, Я. Фрид, С. Тимошенко, И. Анненский, В. Петров, К. Юдин, А. Золотницкий и другие.

Для всех этих режиссеров обращение к Чехову было в общем фактом случайным и единичным; исключение составляет И. Анненский, который с 1939 по 1954 год поставил четыре фильма по произведениям Чехова.

Всего, если считать и дореволюционные постановки, по Чехову было создано несколько больше 20 фильмов.

До революции были экранизированы: «Шведская спичка», «Драма на охоте», «Рассказ неизвестного», «Попрыгунья» и другие рассказы.

В 1926 году вышел фильм «Каштанка», в 1929 — киносборник «Чины и люди»,

---

* А. М. Горький, Соч. в тридцати томах, т. 5, М., 1950, стр. 421.

куда вошли три новеллы: «Анна на шее», «Смерть чиновника», «Хамелеон».

В 1937—1939 годах были созданы фильмы: «Маска», «Налим», «Хирургия», «Злоумышленник», «Медведь», «Человек в футляре».

В 1944 году, к сорокалетию со дня смерти Чехова, вышли «Свадьба» и «Юбилей».

И, наконец, в 1954 году на экранах появились: «Анна на шее», «Беззаконие», «Налим», «Переполох».

Уже из одного этого перечня можно увидеть, что, во-первых, занимались у нас Чеховым в кино в общем мало, выбирая из всего богатейшего наследия то, что казалось полегче, попроще, и, во-вторых, экранизацией занимались от случая к случаю.

Все крупные, наиболее серьезные и сложные произведения зрелого Чехова остались, так сказать, за кадром. Следует признать, что творчество Чехова еще только ждет, чтобы быть воссозданным средствами того искусства, которое нам кажется исключительно близким чеховской эстетике.

Как правило, для исполнения ролей в экранизациях рассказов Чехова привлекались опытные театральные актеры. Мы найдем здесь имена почти всех ведущих актеров лучших академических театров Москвы и Ленинграда: Москвин, Тарханов, Хмелев, Корчагина-Александровская, Яншин, Грибов, Ильинский, Станицын, Ершов, Андровская, Зуева, Пельтцер, Коновалов, Раневская, Топорков, Абдулов, Марецкая, Жаров, Владиславский, Сашин-Никольский и другие.

Эти талантливые актеры приносили с собой в кино высокую сценическую культуру, совершенную реалистическую актерскую технику, мастерство перевоплощения. Многие созданные ими образы были серьезным достижением искусства. И все же в большинстве своем фильмы оказались слабыми— они не раскрывали глубокого смысла творчества Чехова, не передавали даже основных особенностей чеховского стиля средствами киноискусства.

Да требование кинематографической интерпретации не всегда и предъявлялось. В 30-х годах кинокритики считали похвалой указание на то, что такому-то режиссеру удалось создать произведение «совсем как в театре»; специфика же кино иронически называлась «пресловутой» (см., например, рецензию на фильм «Медведь» в «Советском искусстве» от 15 апреля 1938 г.). И действительно, большинство фильмов являлись или фильмами-спектаклями, или просто движущейся иллюстрацией к произведениям Чехова, или заснятыми на пленку концертными номерами, но не кинопроизведениями в полном смысле этого слова.

Так, откровенный характер киноиллюстрации носил немой фильм «Анна на шее», поставленный Я. Протазановым.

Первая сцена фильма, показывающая обряд венчания, имела одну сквозную тему — неравный брак; никаких других дополнительных тем, никаких попыток раскрыть образы-характеры в ней не было. Не содержала она и той атмосферы действия, вне которой не живет чеховский герой. Подчеркивание различных деталей (рука невесты со свечой, рука жениха со свечой, венец над головами жениха и невесты, букеты и т. д.) делало эту сцену не просто иллюстрацией, а киноиллюстрацией к рассказу Чехова, но все же не более, как иллюстрацией.

Актерские задачи были упрощены режиссером до минимума. В каждой сцене от актера требовалась передача лишь какого-либо одного состояния и не столько путем раскрытия какой-то стороны характера, сколько путем иллюстрирования какой-либо заданной темы. Естественно, что при этом даже такой исключительно талантливый актер, как Тарханов, исполняющий роль Модеста Алексеевича, не в силах был создать на экране живой человеческий характер.

Интересными можно считать эпизоды бала. Пошлость, вопиющая мещанская безвкусица подчеркивались здесь вульгарностью дамских костюмов, крупным планом огромного самовара, нелепым лотерейным ящиком.

Но ни в этих эпизодах, ни в других не был правильно раскрыт глубокий идейный смысл чеховского рассказа. Фильм иллюстрировал отдельные события из жизни молодой девицы, вышедшей замуж за богатого старика и неожиданно для себя научившейся искусству держать мужа под башмаком. Такую историю могли рассказать многие авторы. Чехов же из этого в общем банального сюжета сделал маленький шедевр, в котором, как в капле воды, предстало увиденное им в обыденной действительности огромное социальное зло, имя которому — власть денег.

Чеховское отношение, его точка зрения на образы и события, его тонкая ирония —

все это ушло из фильма, а оставшиеся оценки крайне упростились. Исчезли простота и ясность умного и тонкого рассказа о зле, которое скрывается в рядовом случае и в рядовых людях.

В экранизации рассказа «Смерть чиновника» играли И. Москвин и В. Ершов. Внутренний смысл образа Червякова был великолепно понят Москвиным. Но и на этот раз режиссер Протазанов не сумел правильно прочитать рассказ, передать существенную черту стиля Чехова — переплетение самого обыденного происшествия с неожиданной и даже трагической развязкой, которая, однако, приобретает комический оттенок: «...он лег на диван и... помер».

Режиссер, «заостряя» Чехова, показал последний приход Червякова к генералу в подчеркнуто гротесковой манере, создал излишне устрашающую фигуру генерала Брюзжалова и тем лишил происшествие с чиханием его обыденности и мизерности, столь важной для рассказа.

Фильм «Смерть чиновника» был не более как киноиллюстрацией рассказа и представлял собой попытку не очень точно и не по-чеховски грубо показать социальные контрасты (бедный чиновник и грозный генерал).

Чехов отнюдь не повторил в своих рассказах о чиновниках интонаций, характерных для гоголевской «Шинели» или «Бедных людей» Достоевского. И «толстые», и «тонкие», и Брюзжалов, и Червяков показаны в сатирической манере, ибо в тех и других писатель увидел недостойные человека черты лакейства и чинопочитания, порожденные бюрократической государственной машиной.

Новелла «Хамелеон» скорее могла быть названа снятым на пленку концертным номером, разыгранным весело и непринужденно замечательными актерами — И. Москвиным в роли Очумелова и В. Поповым в роли Хрюкина; однако и эта новелла не стала собственно кинематографическим произведением.

Первые звуковые фильмы по Чехову — «Маска», «Налим», «Хирургия», «Злоумышленник» — попрежнему были лишь концертными номерами, иллюстрациями или сценическими шутками, созданными на материале чеховских рассказов силами великолепных актеров при общей, как правило, слабой режиссуре. И это было тем более обидно, что именно в те годы создавались чрезвычайно интересные экранизации других классических произведений — «Пышка» М. Ромма, «Иудушка Головлев» А. Ивановского, «Петербургская ночь» Г. Рошаля, «Пэпо» А. Бек-Назарова, «Гроза» В. Петрова. Эти фильмы отличались своеобразным подходом авторов к воссозданию классических образов на экране, не все в них было удачным и правильным. Но это были бесспорно талантливые произведения киноискусства. В них выразилось стремление глубоко и основательно изучить классическое наследие, раскрыть кинематографическими средствами сущность драматических конфликтов и смысл образов произведений классической литературы, создать не иллюстрации и не спектакли на экране, а именно фильмы по этим произведениям.

В блестящей иронии «Пышки», в интересном раскрытии образа Иудушки В. Гардиным, в колоритных пейзажах «Петербургской ночи», в жизнерадостности, музыкальности «Пэпо», в тонком поэтическом образе Катерины, созданном А. Тарасовой,— во всем этом в большей или меньшей степени были переданы характерные особенности творческой манеры Мопассана, Щедрина Достоевского, Сундукяна, Островского.

Чехову же в кино, как и прежде, не везло. «Маска» и «Налим», поставленные режиссером С. Сплошновым, были посредственными произведениями, не оставившими сколько-нибудь заметного следа в истории киноискусства. Известный интерес представлял собой поставленный С. Тимошенко фильм «Злоумышленник», в котором Москвин играл одновременно две роли.

Попытку создать не иллюстрацию, а короткометражную кинокомедию по Чехову предпринял в 1939 году Я. Фрид, экранизировавший рассказ «Хирургия» с участием И. Ильинского, И. Москвина, Е. Корчагиной-Александровской и других. Однако Фрид как автор сценария и режиссер неудачно дополнил рассказ «Хирургия» мотивами и сценами из других произведений Чехова о сельских эскулапах, а также собственными домыслами, искажающими чеховский стиль и привнесшими изрядную порцию натурализма и грубого комизма.

В том же 1939 году на киностудии «Советская Беларусь» молодой режиссер И. Анненский поставил по своему сценарию фильм «Человек в футляре». Центральную роль, Беликова, исполнял Н. Хмелев, роль

Коваленко — М. Жаров, роль Вари — О. Андровская. Это было произведение по-своему интересное, хотя и в нем прочтение чеховского рассказа не было точным и верным по смыслу, а идея рассказа оказалась в известной мере огрубленной.

Авторская интонация, образ рассказчика, контраст между прекрасной природой и людьми—запуганными, жалкими,—широкий смысл рассказа, заложенный в рассуждениях о причинах, порождающих человеческую замкнутость и страх перед жизнью, образ деревенской женщины, выходящей на улицу только ночью, а далее рассказ об учителе Беликове и слова о свободе, дающей человеку крылья, — все это не было до конца осмыслено и передано в фильме «Человек в футляре».

Фильм начинался многозначительным кадром: медленно открывалась дверь актового зала, и появлялся человек, затянутый в форменный сюртук, с черными очками на глазах. Ото всей его строгой, холодной фигуры веяло сдержанной силой хищника — в нем угадывался деспот. Так своеобразно был трактован Беликов режиссером и актером. Они не увидели в герое рассказа главной черты, которой объяснялось все его поведение: «Действительность раздражала его, — читаем мы в рассказе, — пугала, держала в постоянной тревоге, и, быть может, для того, чтобы оправдать эту свою робость, свое отвращение к настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было...»

Смысл рассказа заключался в том, что город подчинялся ничтожеству и трусу, ибо главным чувством жителей города был животный страх потерять чин, кусок хлеба. «Мы, учителя, боялись его. И даже директор боялся... Под влиянием таких людей, как Беликов, за последние десять-пятнадцать лет в нашем городе стали бояться всего. Боятся громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, боятся помогать бедным, учить грамоте...».

В зловещей на первый взгляд фигуре Беликова оказывалось много жалкого, ибо против этого ничтожного человека была жизнь. В фильме же образ Беликова подавлял значительностью. Из-под темных очков смотрели зоркие, сверкающие умом глаза Хмелева, и чеховский текст, сильно измененный и дополненный репликами из других рассказов, приобретал неожиданно совершенно иной, не чеховский смысл. Уже не ничтожество, не «человечек» покорил город, а сильная воля злого и хитрого человека, который почему-то испытывал страх перед жизнью.

Известно, как тщательно Чехов уплотнял свои рассказы, чтобы яснее, прозрачнее были видны подводные течения внешне заурядных происшествий. Известно, как не любил Чехов описательности, как умел он подчеркнуть, выделить деталь, необходимую для выяснения сущности явления или образа. Так, вместо подробного описания внешности чиновника в «Анне на шее» Чехов только сравнивает его щеки с желе, а подбородок — с пяткой... Известно, что Чехов ввел в прозу новый пейзаж, отказавшись от тургеневского полного, обстоятельного описания подробностей. Свой принцип отношения к пейзажу Чехов изложил в письме к брату Александру и позднее в «Чайке», где Треплев говорит о художественном опыте писателя Тригорина: «У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе...»

Боясь шаблонов и «красивости», Чехов упрощал свое описание природы и этим достигал особой поэтичности.

Обо всем этом нельзя не вспомнить, говоря об экранизациях его произведений, ибо этого-то, как правило, мы и не ощущаем, глядя на экран. Все режиссеры стремились растянуть короткие рассказы, забывая чеховское правило: «краткость — сестра таланта». Не хватало диалогов — текст привлекался из других, иногда не очень родственных рассказов или досочинялся постановщиками. Обстановка действия в фильмах чаще всего не помогала раскрытию образа, а существовала как бы сама по себе. В декорациях интерьеров, в выборе натуры режиссеры, операторы и художники не очень утруждали себя поисками выразительных деталей, часто перегружали кадр множеством вещей, и эти излишества разрушали чеховскую стилистику.

Талантливые актеры играли сочно, интересно, ярко, но ансамбля часто не получалось, ибо режиссеры не определяли своего ясного отношения к произведениям Чехова и давали актерам упрощенные задания.

Думается, что начинать надо было с глубокого и всестороннего изучения эстетики Чехова, с проникновения в сущность его за-

мечательного творчества и подходить к экранизации его произведений не как к задаче легкой, доступной всякому начинающему режиссеру, а как к работе сложной, требующей тонкого вкуса, большой одаренности.

Из довоенных фильмов наиболее удачным был водевиль «Медведь». Талантливо и темпераментно разыгранная М. Жаровым и О. Андровской, эта шутка сохранила на экране чеховскую интонацию. В традиционном любовном сюжете забавного водевиля раскрывались реалистические, правдивые характеры, показывались провинциальные, помещичьи нравы. Комизм содержался не только в необычайных положениях, а главным образом в характерах персонажей.

Актеры и режиссер И. Анненский бережно донесли до зрителя тонкое мастерство, с каким Чехов «разоблачал» подлинный характер веселой вдовушки, старательно скрывающейся под маской «печальной вдовицы», и обнаруживал настоящее лицо «женоненавистники» Медведя. Режиссер проявил в работе над этой картиной драгоценное чувство меры, всегда необходимое в искусстве и особенно важное в работе над чеховскими произведениями. Но и в этом фильме ничего не было от кинематографа. Веселый сценический водевиль, отлично снятый на пленку и сохранивший блеск чеховского юмора, — вот чем был фильм «Медведь».

В годы войны на экранах появились два новых фильма: «Свадьба» (режиссер И. Анненский и «Юбилей» (режиссер В. Петров).

В этих картинах зрители снова увидели игру замечательных театральных актеров. В «Юбилее» снимались: В. Станицын, О. Андровская, В. Топорков, А. Зуева, С. Ценин, В. Грибкова, С. Блинников и др.; в «Свадьбе» — А. Грибов, Ф. Раневская, Э. Гарин, М. Яншин, С. Мартинсон, В. Марецкая, О. Абдулов, Н. Плотников, В. Владиславский, Л. Свердлин и др.

В обоих фильмах была создана галлерея ярких сатирических образов, оба фильма были серьезной и вдумчивой попыткой создания уже не киноиллюстрации, не концертного номера, не спектакля на экране, а именно кинофильма, хотя и здесь не обошлось без недостатков.

«Юбилей» отличался большей строгостью и сдержанностью, но был, пожалуй, суховат и затянут; в «Свадьбе» было заметно неоправданное объединение стилистики Чехова с манерой, скорее близкой Островскому. В этом фильме в общем удались сатирические характеристики действующих лиц, но не прозвучали с должной силой имеющиеся в водевиле скорбные нотки, прямо выражавшие отношение автора к изображаемому им миру торжествующей пошлости:

«Ревунов. ...Какая гадость! Какая низость! Оскорбить так старого человека, моряка, заслуженного офицера!.. Будь это порядочное общество, я мог бы вызвать на дуэль, а теперь, что я могу сделать? (*Растерянно.*) Где дверь? В какую сторону идти? Человек, выведи меня! Человек! (*Идет.*) Какая низость, какая гадость!».

После «Свадьбы» и «Юбилея» в истории экранизации Чехова наступил десятилетний перерыв. Картин в эти годы выходило вообще мало, и Чехов был забыт в киноискусстве. Но только в киноискусстве, ибо именно за эти последние годы театры осуществили новые постановки чеховских пьес, вышло несколько изданий сочинений Чехова, появились новые исследования, собраны и переизданы воспоминания современников о Чехове и т. д. Все это подняло науку о Чехове на новую, более высокую ступень. Была окончательно уничтожена легенда о Чехове — певце хмурых людей, художнике, которому якобы было доступно лишь копирование случайных, разрозненных явлений, писателе — апологете бессюжетности и бесконфликтности, чей реализм будто бы стоял на грани натурализма и импрессионизма, о мыслителе, которому несвойственна широкая политическая постановка вопросов.

К 1954 году советское литературоведение пришло с большими достижениями в области изучения чеховского творчества. Очищенный от ложных толкований, живой и близкий нашей современности, Чехов стал нам еще дороже и ближе, многие стороны его чарующего творчества раскрылись нам в новом свете.

И вот сейчас на экранах мы снова увидели чеховские рассказы — «Налим» (режиссер А. Золотницкий), иронический рассказ «Беззаконие» (режиссер К. Юдин) и, наконец, «Анну на шее» (режиссер И. Анненский).

Двадцать пять лет отделяют нас от первой экранизации «Анны на шее». Неизмеримо выросло за эти годы киноискусство, его мастера научились глубокому проникновению в окружающую действительность, умению лепить реалистический образ во

всей его сложности, киноискусство стало звуковым и получило цвет.

И, конечно, если бы мы стали сегодня сравнивать старую «Анну на шее» с новой, снятой в цвете талантливым оператором Г. Рейсгофом, то мы бы увидели пропасть, разделяющую наивную немую и черно-белую иллюстрацию к рассказу Чехова 1929 года от фильма 1954 года.

Новый фильм наряден и красочен, в нем много музыки, много ярких деталей и броских эпизодов. И совсем иной предстала в нем Анна. Сверкающая молодостью, живая, веселая — это по-новому прочтенная режиссером и актрисой А. Ларионовой чеховская героиня.

Мир, изображенный на экране режиссером, оператором и художником (А. Дихтяр), — это мир щедрый, праздничный, яркий. Мчатся бойкие тройки, роскошные летние и осенние пейзажи сменяются зимними, балы, театры перемежаются катаньем на озере, пением цыганских хоров. Разудалая купеческая, мещанская и чиновная Россия живет на экране вольготно и на широкую ногу. Мелькают пестрые дамские платья, кружатся в вихре вальса пары, сытый, добродушный, самоуверенный и циничный Артынов (М. Жаров) лихо отплясывает мазурку с красавицей Анной. Движется сквозь пеструю толпу чопорно затянутый в мундир, изящный и сластолюбивый князь (А. Вертинский). Нарядные комнаты, букеты и корзины цветов, котенок с бантом на шелковой подушке, голубые ленты в пышных, белокурых волосах Анны, гитара с бантом — все аксессуары торжествующего мещанства живо предстали в картине. Предстали для того, чтобы, по мысли режиссера, внушить зрителю отвращение к жизни, показанной на экране, к жизни пошлой, развратной, наполненной раболепством, лакейством, холодным, убивающим душу цинизмом.

Задавшись целью вслед за Чеховым разоблачить вопиющую мерзость и пошлость обывательского бытия и не желая вместе с тем прямым вмешательством подчеркнуть свое отношение к изображаемому на экране миру, режиссер, однако, нарушил чувство меры и в целом ряде сцен получил совсем не те и не такие результаты, которых, видимо, ожидал. «Роскошная», праздничная жизнь начала существовать в картине сама по себе, не вызывая должного критического к ней отношения.

Чехов не любил проповеднического тона, считал, что художник не должен тыкать указательным пальцем, говоря — вот это хорошо, а это плохо. Чехов уважал читателя, считал его умным и не нуждающимся в поучениях. Но вместе с тем Чехов никогда не отказывался от ясной и твердой точки зрения в искусстве.

Здесь уместно привести (по записи А. Куприна) интересное высказывание Чехова:

«В одной хорошей повести я прочел описание приморского ресторана в большом городе. И сразу видно, что автору в диковинку и эта музыка, и электрический свет, и розы в петлицах, и что он сам любуется на них. Так—нехорошо. Нужно стоять вне этих вещей, и хотя знать их хорошо, до мелочи, но глядеть на них как бы с презрением, сверху вниз. И выйдет верно»*.

Вот этого презрительного взгляда не хватает в фильме «Анна на шее». Так, например, сцена бала предстала в нем как самостоятельный в общем кусок, вставной номер, где танцы, веселье — все дано «всерьез», добротно, с упоением и откровенным любованием. То же отчасти произошло с трактовкой образа главной героини. Большое количество крупных планов скучающей, грустной Анны, томящейся в доме супруга, неожиданно привносит в фильм оттенок ненужной сентиментальности; эти портреты превращаются просто в серию красивых открыток, весьма отдаленно связанных или вовсе не связанных с идеей произведения в целом. А веселая, хохочущая, довольная Анна второй части фильма не дает прочитать подтекст роли, заключающийся в том, что вся эта роскошь, Артыновы, князья, букеты — все это гибель Анны.

Показывая гостей в доме Модеста Алексеевича, режиссер повторил сцену и реплики из рассказа «Сирена», уже однажды использованные им же в фильме «Человек в футляре». В «Анне на шее» эта сцена неорганична, она здесь слишком прямолинейна.

Лучшими в фильме являются сцены в доме отца Анны — учителя рисования Петра Леонтьевича. Образ благородного, но слабого человека, совсем потерявшего себя после смерти жены, с большим тактом, сдержанно и просто играет А. Сашин-Никольс-

---

* А. Куприн, Соч. в трех томах, т. 3, ГИХЛ, М., 1953, стр. 530.

ский. Режиссер и актер почувствовали и правильно поняли умение Чехова показать человека не изолированным от среды, а в ней самой, окружить героя вещами и деталями так, чтобы за ними как бы ощущалось движение жизни, из которой герой вышел и которую он несет в себе. Мы запоминаем в фильме образ отца Анны в окружении вещей — фисгармонии, портрета жены, графина с водкой. И эти точно отобранные вещи дополняют образ героя. Рассеянный взгляд усталых глаз, дрожащие руки, интонации полного безразличия к окружающему — все это передает сущность характера с настоящим чеховским лаконизмом и глубокой выразительностью.

Яркий сатирический рисунок роли создает В. Владиславский (Модест Алексеевич). Но в отдельных сценах второй части фильма актер переигрывает (например, когда долго и назойливо прижимает к груди калоши старого князя).

Фильм «Анна на шее» со всеми его достоинствами и недостатками не является случайным или проходным ни в творческом пути Анненского, ни в истории экранизации Чехова советским киноискусством.

Совсем недавно появился еще один фильм по Чехову — «Переполох», поставленный молодыми режиссерами, выпускниками ВГИК — В. Ордынским и Я. Сегелем.

В незамысловатой истории об обиженной гувернантке, о том, как было глубоко оскорблено человеческое достоинство хорошей, интеллигентной девушки, авторы умело и тонко, в чеховском стиле, показали непримиримость обывательского и человеческого, пошлого и прекрасного.

Юная актриса Н. Меньшикова наделила свою героиню душой гордой и честной, не способной приспособляться и лгать.

Известная скованность и неуверенность решения отдельных сцен (например, сцены объяснения гувернантки и хозяина дома), условное и изобразительно бедное начало не испортили впечатления от фильма в целом, ибо в нем мы ощутили любовь к искусству Чехова и бережное отношение к его стилю.

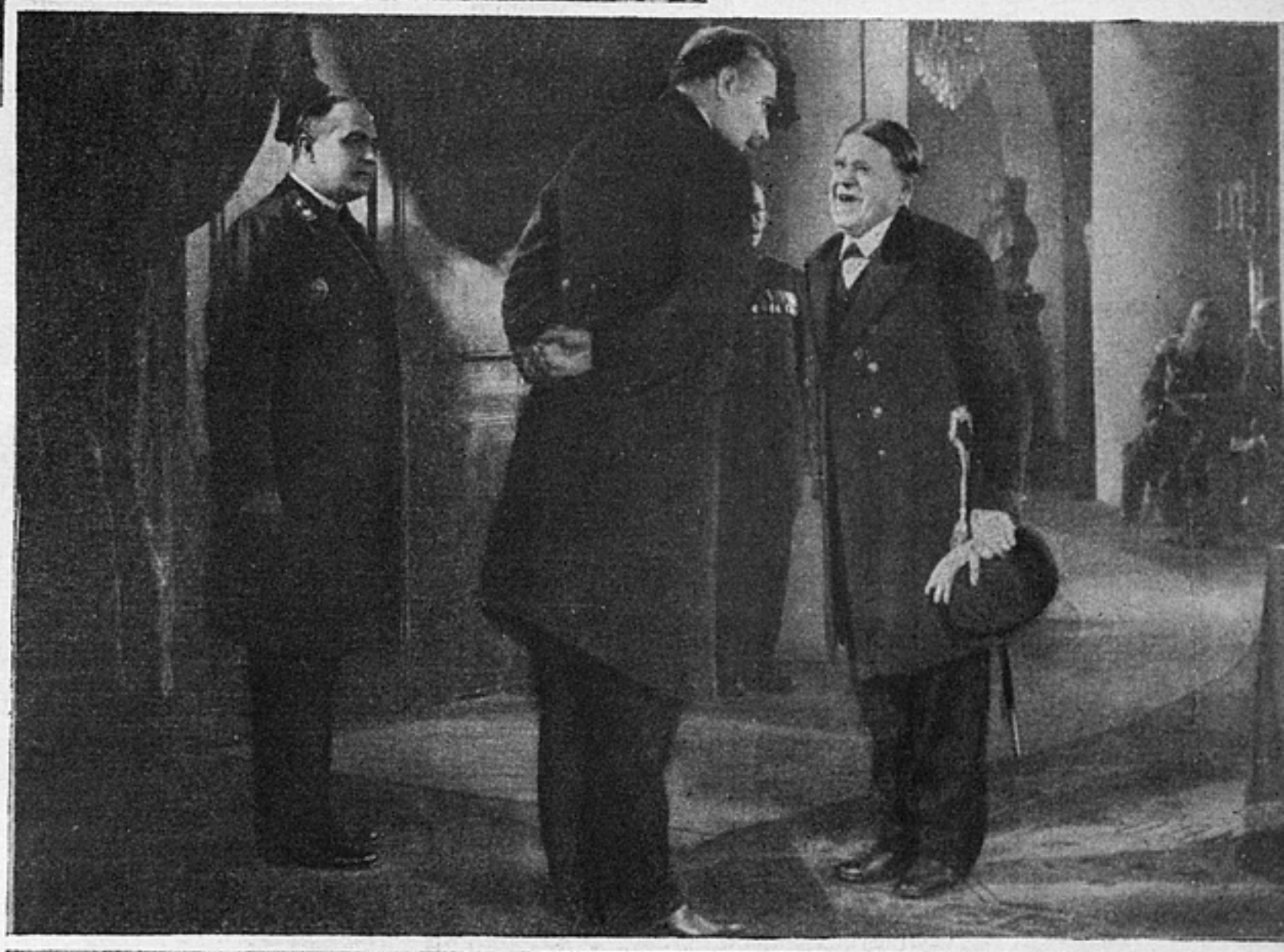
Думается, что на верном пути находятся именно эти молодые режиссеры, сумевшие показать красоту в обыкновенном и пошлость в обыденном, раскрыть чеховскую мысль о единстве правды и красоты, эстетического и этического начала.

Отрицая бескрылое объективистское искусство натуралистов, лишенное гражданского пафоса, осуждая творчество символистов, «странное, — как говорил Чехов устами Тригорина («Чайка»), — неопределенное, порой даже похожее на бред», где нет «ни одного живого лица», писатель создавал искусство подлинной жизненной правды, глубоких и прекрасных идей, близких нашей современности, искусство простое и совершенное по форме.

Освоение кинематографом чеховского наследия только начато. Жаль, если оно прервется до следующей юбилейной даты. Чеховская эстетика, чеховское творчество уже оказали и еще окажут самое благотворное влияние на советское искусство.

Мы твердо верим, что скоро оживут на экране бессмертные образы Чехова, мы увидим его глубокие и умные произведения, полные любви к простому русскому человеку и ненависти ко всему пошлому и подлому, что мешало человеческому счастью. Мы еще не раз восхитимся искусством этого «очень, очень русского» (Толстой) художника.

ЮБИЛЕЙ



СМЕРТЬ ЧИНОВНИКА

МЕДВЕДЬ

ПЕРЕПОЛОХ

ЧЕЛОВЕК
В ФУТЛЯРЕ

МАСКА

НАЛИМ

ХИРУРГИЯ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Дм. ЕРЕМИН, А. ЗГУРИДИ

Повесть о лесном великане

В тайгу пришла весна. Кое-где в лощинах и овражках еще лежал снег, но во всем уже чувствовалось могучее дыхание новой жизни.

Сонный, безмолвный до этого лес наполнился звонкими песнями разноголосых птиц и торопливым журчанием лесных ручейков.

Из густого кустарника вышла косуля с косуленком. Она осмотрелась по сторонам, спустилась к реке. Маленький пестрый косуленок потянулся за матерью, но в воду не вошел — остался на берегу.

Недалеко опустилась на воду утка. За ней сел селезень.

Насторожилась зайчиха, кормившая крошечного зайчонка; затем, сильно оттолкнувшись задними ногами, сделала прыжок и тут же скрылась в кустарнике.

Бесшумно, как тень, прошла по лесу крупная рысь. Постояв около темного отверстия, зияющего под корнями громадного дерева, и убедившись, что за ней никто не следит, рысь скользнула в отверстие. Здесь, под корнями, прижавшись друг к другу, лежали ее детеныши — очаровательные большеголовые котята.

С ветки дерева с шумом поднялась какая-то крупная птица.

Медленно повернула свою могучую шею лежавшая на лесной лужайке лосиха, проводила взглядом улетевшую птицу и снова занялась только что родившимся лосенком. Он стоял возле матери и жадно сосал, а она приглаживала шершавым языком его мягкую, едва обсохшую шерсть.

Но вот лосиха что-то почуяла.

Вдали послышались детские голоса.

По узкой лесной тропинке, то уводящей куда-то в кусты, то теряющейся совсем, то вновь появляющейся по ту сторону ручья или овражка, шли мальчик и девочка. За спиной у мальчика была котомка с продуктами; в руках у девочки — сумка и корзиночка с ягодами. Она их собирала тут же, на ходу, поэтому то и дело сходила с тропинки и отставала от мальчика.

Вот и сейчас, выйдя на полянку, девочка увидела прошлогоднюю бруснику. Напевая какую-то бессловесную песенку, она вприпрыжку побежала к яркому кустику.

Мальчик оказался один. Шел он тихо. И вскоре вышел к тому месту, где лежали лосиха с лосенком.

Мальчик издали заметил лосиху и быстро припал к земле. Он знал, что шевелиться нельзя: достаточно зашуметь или хоть чуть показаться из-за кустов — лосиха поднимется и исчезнет. Поэтому он дождался, когда лосиха успокоится, и только тогда осторожно пополз вперед, то и дело останавливаясь и прижимаясь к земле.

Его еще издали увидела шедшая сзади девочка. В первый момент

она остановилась и с удивлением посмотрела на мальчика. Потом, невольно заразившись его волнением, осторожно припала к земле и стала тихо подползать к кустам. Мальчик обернулся и погрозил ей.

— Кто там, Егорушка? — сгорая от любопытства, еле слышным шепотом спросила девочка.

— Тихо ты! — зашипел было мальчик, но, увидев, что любопытство сестренки так велико, что от нее все равно не отвяжешься, скорее жестами, чем словами, взволнованно пояснил:

— Лоси! Понимаешь ты, лоси! Мать с лосенком.

— Она кормит его?

— Нет, кормила... А теперь смотрит на нас.

— Ох... дай, Егорушка, и я погляжу! — умоляюще прошептала девочка.

— Ну ползи, только тише, — смягчился мальчик, продолжая, однако, следить за тем, чтобы девочка не высунулась из-за прикрывающего их обоих куста.

Оба они теперь лежали молча, не двигаясь, и, затаив дыхание, смотрели на лосей.

Между тем лосиха делалась все тревожнее. Сначала она только поворачивала голову, не отрывая взгляда от того места, где лежали мальчик и девочка. А затем встала и отошла от лосенка.

— Учуяла! — невольно прошептала девочка.

Мальчик выразительно взглянул на нее. Глаза его так и говорили: «Ну что ты, помолчать не можешь, что ли?»

Но девочка не унималась:

— Егорушка, а почему она его не кормит?

— «Почему», «почему»! Ну что ты, заноза, привязалась? — не сдержал своего раздражения мальчик. — Помолчи хоть минутку!

— Сам ты заноза, — обиделась и теперь уже не шепотом сказала девочка, спугнув лосиху. — Подумаешь, спросить нельзя! Вот приду и дедушке все расскажу. Он тебе покажет — занозу! — И, резко встав, она добавила уже на ходу: — Нечего тут лежать! Целый день, что ли, смотреть? Невидаль какая!

— Ну что ты будешь делать! — с досадой сказал мальчик. — С тобой хоть никуда не ходи.

— Ну и не надо. Я и одна пойду.

— И иди! — совсем уже резко ответил мальчик.

Вздохнув, он в последний раз оглядел то место, где только что были лоси, и молча пошел за девочкой по тропе.

* * *

Хижина дяди Яши — так все звали в заповеднике деда Егорушки и Нади — стояла на берегу живописной таежной речки. Дядя Яша — крепкий, не по годам бодрый мужчина с небольшой, вьющейся седой бородой — когда-то был промысловым охотником, а теперь служил наблюдателем в заповеднике. Он и жена его Наталья Степановна круглый год жили в тайге, а летом на время каникул у них поселялись дети их дочери Стеши, которая жила в управлении заповедника и работала санитаркой в больнице.

Раз-два в неделю дядя Яша доставлял в контору заповедника записи ежедневных наблюдений за различными зверями и птицами, сведения о погоде, об уровне воды в реке, а, возвращаясь домой, приносил с собой продукты из магазина. В этом иногда ему помогали Егорушка и Надя.

Вот и сегодня они с утра ушли в управление заповедника, расположенное в нескольких километрах от хижины, и давно уже должны были вернуться домой. Но день клонился к концу, а их все не было.

— Дед, пошел бы ты в лес навстречу ребятам, — выйдя из избы с самоваром в руках, сказала Наталья Степановна мужу, который сидел около крыльца и, покуривая трубку, чинил сети. — Не случилось ли с ними чего.

— Прямо уж и случилось. Волки съели! — отшутился дядя Яша, не переставая работать.

— Тебе все смешки! — обиделась Наталья Степановна. И, положив лучину в самовар, добавила: — А я нынче сон видела, будто в грязной бане мылась. Нехорошо это.

— Летось тебе, Наталья Степановна, все покойники снились, и ты дождями грозилась, — снова поддразнил ее дядя Яша. — Ан, за все лето ни капли! Видно, не каждый сон — в тон.

— Был ты пустобрехом, так и остался пустобрехом! Что с тобой, язычником, говорить? — окончательно рассердилась Наталья Степановна и, хлопнув дверью, скрылась в избе.

В то время как шел этот спор, Егорушка и Надя приближались к дому.

Об их появлении первым известил Цыган — рослый мохнатый пес, бросившийся с радостным лаем навстречу детям.

— Дедушка! Мы лосей видели! — еще издали выпалила Надя. — Мамку с лосенком... маленьким... таким маленьким!

— Ишь, комар их заешь! Неужто с маленьким? А ты, внучка, не врешь? — спросил дядя Яша, откладывая сети и усаживая внучку к себе на колени. — Как, Егорка? — обратился он к мальчику, который, подойдя, деловито снимал с себя тяжелую котомку.

— Нет, дедушка, взаправду. Видать, только что народился лосенок-то: ноги дрожат, весь мокренький.

— А далече?

— В семнадцатом квартале.

— Ишь, какое дело. Поутру проверю да Никандру Петровичу сообщу, — сказал дядя Яша.

— И я с тобой вместе схожу туда, — добавил Егорушка. — Хорошо?

Услышав разговор, из дома вышла Наталья Степановна.

— Пошли, гулёны! — с напускной строгостью обратилась она к ребятам. — Ну, хозяин, докладывай: все купил?

— Все! — охотно ответил мальчик. — Сахар, крупу, хлеб, табак... А вот, дедушка, и газеты из заповедника принес.

— Ну, табак ты мог бы и позабыть, невелика забота. И так от этого зелья в избе дышать нечем! — строго сказала Наталья Степановна и, взяв котомку, скрылась за дверью.

Мальчик последовал за ней.

— Дедушка, а ты завтра когда пойдешь? — спросила Надя, продолжая сидеть у дедушки на коленях. — Когда мы проснемся?

— Нет, внученька, я до свету пойду. Чуть глухарь заиграет — и я пойду! — улыбаясь, сказал старик и, подняв на руки внучку, тоже пошел в избу.

* * *

Темная, холодная ночь подходила к концу, но еще не покинула леса. Лишь чуть-чуть посветлел горизонт. А где-то далеко, в самых тайниках тайги, уже запел свою дикую любовную песню глухарь. Вот он чокнул раз, но тихо, осторожно, как будто нехотя, и тут же умолк. Чокнул еще раз, уже сильнее и громче. Немного погодя чокнул два раза, затем еще два. Потом зачастил, заторопился — и перешел во второе колено. Играя песню, он то вытягивал вперед, то втягивал шею, а переходя ко второму колену, поворачивался на суку, опускал крылья вниз и с шумом разворачивал хвост веером...

Небо на востоке порозовело. Над землей и рекой поднялся густой холодный туман. Скользнул первый солнечный луч. Мягко озарил он верхушки деревьев, осветил темную гладь реки и вскоре широко разлился по всей посветлевшей тайге.

Лес проснулся и ожил...

Из крошечной норки показался веселый и бойкий, похожий на белку бурундучок. Он поднялся на задние лапки и занялся утренним туалетом: пригибая головку, потер уши, пригладил шерстку, почистил хвостик и только после этого отправился в путь.

К еловой ветке подлетел клёст. Ловко сорвав шишку, он стал лущить ее и поедать семечки. Затем присоединился к целой стайке клестов, устроивших трапезу на другой ветке.

Маленький, ушастый лосенок тоже только что окончил свой утренний завтрак.

Он стоял на поляне, словно раздумывая, что предпринять: лечь или пойти за матерью, которая отошла от него и скрылась в чаще леса.

Сначала лосенок пошел за ней. Но, сделав всего два-три шага, очевидно, убедился, что эта задача ему еще не под силу: ножки не слушались, разъезжались в стороны, а главное — были такими тяжелыми, что на каждый шаг приходилось затрачивать слишком много усилий. Поэтому лосенок собрался улечься там, где стоял. Но не успел он опуститься на колени, как вдруг заметил недалеко от себя странное существо — маленького, круглого, сплошь покрытого иглами зверька с едва заметной головой.

Лосенок видел ежа впервые в жизни и не знал, что это за предмет. Еж не двигался и, высунув острую мордочку, без всякого страха смотрел на лосенка. В свою очередь и лосенок скорее с любопытством, чем с испугом смотрел на ежа. Так они простояли некоторое время друг против друга, не делая никаких попыток к сближению. Наконец лосенок не выдержал, потянулся и слегка дотронулся губами до зверька. Тот сделал резкое движение и сжался в комок. Его острые иглы больно укололи лосенка. В испуге лосенок отпрянул назад. Но ноги и здесь подвели его— он тяжело рухнул на землю, так и не поняв, что же случилось.

Неизвестно, как бы дальше развернулись события, если бы в это время на полянке не появилась мать лосенка. Она быстро приблизилась к лосенку, обнюхала его, тревожно обернулась назад. Было видно, что она чем-то очень взволнована. Вытянув шею и настораживая свои округлые уши, она напряженно смотрела в сторону реки, как будто видя, что делается за зеленой стеной тайги.

Там бежали два крупных волка. Время от времени они останавливались, обнюхивали землю и бежали дальше.

Лосиха отошла от лосенка и продолжала смотреть в ту сторону, откуда надвигалась опасность. Волков еще не было видно, но по тому, как стала дрожать кожа на упругом теле, как нервно переминалась лосиха на пружинистых, сильных ногах, было ясно, что волки подходят все ближе.

И лосиха не обманулась — не прошло и нескольких секунд, как оба страшных зверя почти одновременно появились на поляне.

Казалось бы, инстинкт самосохранения должен был дать лосихе властный сигнал — бежать! Бороться с двумя волками ей не под силу. Но дороже своей жизни для нее была жизнь детеныша. И еще более властный инстинкт — инстинкт материнства — дал ей другой сигнал: бороться, защищать лосенка. Повинуясь этому могучему призыву, лосиха пошла навстречу врагам.

Волков обескуражила смелость лосихи. На одно мгновение они остановились. Но только на одно мгновение, ибо едва лишь лосиха тоже остановилась, как один из волков начал атаку. Сильно оттолкнувшись

задними ногами, оскалив страшную пасть, он сделал прыжок, чтобы вцепиться в шею лосихи. Бросок был настолько стремительным, что, казалось, лишь чудом можно было избежать разящих волчьих зубов. И чудо совершилось: лосиха успела встретить волка ударом передней ноги.

Все произошло молниеносно: бросок... удар... визг боли... падение... и смертельно раненный волк, обливаясь кровью, стал бешено крутиться по затянутой мхами земле.

Почти одновременно на лосиху кинулся второй волк. Он видел, как погиб его товарищ, поэтому попробовал напасть на лосиху сзади. Лосиха невольно прыгнула вперед. Волк бросился за ней. Началась погоня...

Сильные, мускулистые ноги легко несли лосиху по лесу, перебрасывали ее грузное тело через поваленные деревья, переносили через быстрые ручьи. Временами ей удавалось оторваться от волка: в тех местах, где встречался валежник, она не сворачивала, а продолжала бежать по прямой, легко преодолевая препятствия большими прыжками, в то время как волку то и дело приходилось обегать их стороной. И все же ему удавалось не отставать ни на шаг.

Кто знает, чем бы кончилась эта погоня! В беге на короткую дистанцию лосиха обгонит самую быструю лошадь. Но и волк в скорости бега померится силой с любым рысаком. Что касается сердца и легких, то и здесь оба зверя могут поспорить друг с другом.

И все-таки вскоре наступила развязка. В одном месте обессилевшая лосиха задержалась перед поваленным бурей огромным деревом. Волк прыгнул и всей тяжестью обрушился на нее.

Смертельный страх охватил лосиху. Сделав отчаянное усилие, она перевернулась на спину, пытаясь освободиться от волка или раздавить его своей тяжестью. Но волк молниеносно вцепился ей в горло. Из горла лосихи вырвался хрип. Дыхание оборвалось. Ноги судорожно дернулись и поникли. Солнечный свет на миг резанул ей глаза и тут же потух вместе с угасшей жизнью.

* * *

Лосенок остался один.

Он лежал на той же полянке, напрасно поджидая мать.

Томимый голодом, он попробовал встать. Но едва он поднялся, как сразу насторожился — слух его уловил пугающие звуки.

По лесу шел коренастый, уже не молодой человек в рабочем костюме, в сапогах, с ружьем за плечом и большим охотничьим ножом, висящим на поясе. Человек направлялся к поляне.

Повинуясь инстинкту, лосенок лег и притаился в траве. Но когда он ложился, человек сквозь кусты заметил движение и тут же вскинул ружье...

* * *

Вдали на реке показалась лодка. За веслами сидел Егорушка, против него, на корме, — Надя. Лодка шла по течению, легко скользя по быстрой воде.

По тому, как умело грёб Егорушка, как внимательно следил он, чтобы лодка шла ровно, не вихляла, было видно, что человек он бывалый. Этого никак нельзя было сказать о Наде, которая то и дело вертелась на корме, наклоняя лодку со стороны на сторону, и вообще вела себя очень беспечно.

— Егорушка, — спросила она, опустив руку в воду и следя за тем, как она плещется, — как ты думаешь, мы нашего лосенка найдем?

— Почему же его не найти? — ответил Егорушка, не переставая грести. — Место приметное. Я туда хоть ночью приду! — Помолчав, он добавил: — Только ты не шуми. А то начнешь опять: «почему», «отчего»... И всех спугнем!

— Нет, Егорушка, я ни-ни! Вот на толечко не шумну! — показала на пальчике Надя и, задумавшись, мечтательно добавила: — Только увидеть бы...

— Увидишь! — уверенно подтвердил Егорушка и навалился на весла.

* * *

Сжимая в руках ружье, крадучись, человек подбирался к лосенку. Вот он осторожно раздвинул густые ветки большого куста и, подавшись вперед, внимательно осмотрел все вокруг. Потом медленно обошел куст и вышел на край поляны. Его напряженный взгляд ползал по траве, шарил по вершинам деревьев, ощупывал листву кустарника, а руки крепко сжимали ружье. Лосенок прижался к земле.

* * *

Около полянки, на которой лежал лосенок, река делала крутой поворот. Течение здесь было особенно быстрым. Развернув лодку, Егорушка направил ее по прямой. Затем обернулся и, перестав грести, начал осматривать берег, ища то место, где вода, вдаваясь в овражистую промоину, образовывала тихую, удобную бухту.

— Здесь и будем приставать, — сказал он, поворачивая лодку носом к берегу и начиная особенно сильно грести.

Лодка послушно устремилась поперек течения.

— Смотри! — вдруг вскрикнула Надя, показывая на берег. — Еще чья-то лодка!

Егорушка обернулся.

— Похоже, Назарки с лесосплава... — недовольно, с оттенком удивления сказал он. — Чего это он залез в заповедник? — И вдруг еще быстрее заработал веслами. — Давай скорее причаливать! — сказал он сестре и, сделав два-три последних гребка, сложил весла.

Лодка скользнула по вязкому грунту, врезалась в него килем и, мягко замедлив ход, остановилась.

Егорушка спрыгнул на берег.

— Слезай! — скомандовал он Наде.

Как раз в это время из густого осинника, подступавшего к самой реке, показался человек с ружьем за спиной. На руках у него был лосенок.

Увидев ребят, человек в замешательстве остановился. Но ребята уже заметили его, отступать было поздно.

— Ты зачем, дядя Назар, взял лосенка? — строго спросил Егорушка.

Назар на секунду злобно вспыхнул, но тут же с наигранным простодушием произнес:

— Да вот, понимаешь, иду я, а он, бедняга, лежит! Похоже, что мать его убежала, а может, и волки заели... Жалко его — погибнет!

С натянутой улыбкой Назар покачал головой, поглядел на лосенка, затем испытующе посмотрел на ребят: «Поверили или нет?»

Брови Егорушки были нахмурены. Он явно не верил. А это опасно. Расскажет, тогда отвечай... за браконьерство отдадут под суд.

Сообразив все это, Назар опустил лосенка на землю.

— Хотел только обмыть его в реке да пустить обратно на волю. — с лицемерной жалостливостью пояснил он, поглаживая лосенка. — Вишь, как дрожит.

— Мыть его нечего! — неприязненно начал Егорушка, отлично зная характер Назара. — Мать, поди, и без тебя обмыла. — И, сделав паузу, строже закончил: — А посторонним трогать животных в заповеднике нельзя. Особенно таким, как ты.

— Ну, ну! — сразу меняясь, с угрозой прикрикнул Назар. — Помалкивай, знай, щенок! — и, резко направившись к лодке, уже на ходу грубо бросил: — Подумаешь, тоже... хозяева нашлись! Я рыбу ловил.

— И ружье для рыб прихватил? — нисколько не робея, с насмешкой спросил Егорушка.

— Да хоть бы и ружье! Тебе что за дело? — окончательно разозлился Назар. — Вот дам по уху... будешь знать, как совать свой нос! — не зная, что ответить, пригрозил Назар и, оттолкнув свою лодку от берега, двинулся вниз по реке.

Тихая, присмиревшая Надя вдруг обрела смелость и неожиданно вступилась за брата:

— Я те дам... в ухо! Вот скажу дедушке! Он тебе даст! — вызывающе крикнула она вдогонку уплывающему браконьеру.

— А ты не суйся не в свое дело, — вдруг строго оборвал Егорушка заступницу. — Ишь, расшумелась!

— А чего же он...

— Не твое дело! — так же строго сказал Егорушка и начал крепко привязывать лодку, которую он до того не успел привязать из-за появления Назара.

Пока Егорушка возился с лодкой, Надя подошла к уныло стоявшему лосенку. Он не только не испугался девочки, а, наоборот, потянулся к ней и как-то тихо, жалобно застонал.

— Ишь, бедненький, плачет! — ласково сказала Надя, поглаживая лосенка. — По мамке скучаешь? Она, поди, ищет тебя... Иди к ней! — Она легонько подтолкнула лосенка в сторону леса. — Иди, глупенький!

Но лосенок не уходил.

— Смотри, Егорушка, не идет!

— Я сам пойду отведу его к мамке. А ты у лодки постой, — распорядился Егорушка. Затем взял лосенка на руки и, кряхтя, понес его в лес.

На знакомой полянке он опустил лосенка на землю, а сам стал пятиться к ближним кустам. Но лосенок немедленно потянулся за ним.

Егорушка остановился. Лосенок тоже.

— Иди, дурной! Чего прилепился? — уговаривал Егорушка лосенка, стараясь повернуть его и направить к лесу.

Лосенок упирался и не шел.

Тогда Егорушка неожиданно бросился в кусты, упал на траву и пополз, потом быстро вскочил и изо всех сил побежал к реке.

— Ну как? — спросила Надя, увидев Егорушку.

— Кажется, убежал! — еле переводя дух, ответил запыхавшийся Егорушка.

— Кто убежал?

— Я.

— А лосенок?

— Остался в лесу! — уверенно ответил Егорушка.

Вдруг Надя весело засмеялась и захлопала в ладоши.

— Вот он, гляди!

Егорушка обернулся. Спотыкаясь от слабости, лосенок в самом деле спускался к реке.

— Ну что ты будешь с ним делать! — сокрушенно сказал Егорушка.

— А что, ежели и вправду мамку его волки загрызли? Как же он тогда? — спросила Надя.

— А никак... Погибнет — и все. Разве ему прожить одному? — убежденно сказал Егорушка.

— Давай возьмем его к нам. Молоком поить будем.

— Придется... Что с ним делать? — согласился Егорушка и решительно направился к лосенку. — Ну, иди сюда. Иди, горемыка!..

— Иди, рыженький, иди! — в свою очередь обратилась к лосенку Надя и, зайдя сзади, стала подгонять его.

* * *

Высоко над тайгой летел самолет.

Под ним, насколько хватало глаз, тянулись необъятные таежные дали, причудливо изрезанные серебристыми лентами рек. Могучие деревья сверху казались игрушечными, извилистые реки были похожи на сверкающие нити, а большие озера — на зеркальные стеклышки.

Кое-где внизу виднелись селения. Но проходило мгновение — и снова взгляд погружался в дикую, глухую тайгу.

* * *

— Летит! Директор летит! — воскликнул один из сотрудников таежного заповедника, увидев самолет в тот момент, когда он пролетал над бобровой фермой.

Самолет действительно уже показался из-за леса и, сделав над аэродромом круг, вскоре покатился по ровному полю.

Летчик подрулил прямо к людям, встречающим самолет, и, оглушив всех страшным шумом, выключил мотор.

— Здравствуйте, таежники! Здравствуйте! — добродушно приветствовал встречающих директор заповедника Владимир Васильевич, сходя с самолета и поочередно пожимая всем руки.

— Здравствуйте, Владимир Васильевич! С приездом! — послышались ответные приветствия.

— Ну как вы тут? Какие новости?

— Мы-то что... Живем, как жили. Вот у вас какие новости, Владимир Васильевич? — отозвался заведующий бобровой фермой профессор Валентин Николаевич Круглов. — Вы лучше расскажите нам, как слетали?

— Прекрасно, Валентин Николаевич. Новостей привез много. И хороших новостей, друзья мои! — многозначительно ответил Владимир Васильевич. — В Москве очень заинтересовались работой нашего заповедника по одомашниванию лосей. Перспективы у нас замечательные!

— Да-а? — удивился Валентин Николаевич.

— Да-да, просто замечательные! Теперь дело только за нами, — подтвердил директор и, взяв чемодан, добавил, обращаясь ко всем: — Что же мы стоим? Пойдемте! Скажу откровенно, мне надоели аэродромы. Шутка ли, за двое суток три пересадки!

Все двинулись к усадьбе заповедника, дорога к которой шла мимо школы, больницы, рабочего клуба и других жилых зданий.

— Разрешите?.. — сказал Остап Андреевич, пытаясь взять из рук директора чемодан.

— Спасибо, Остап Андреевич! Не беспокойтесь.

— Нет, уж позвольте мне поухаживать за директором! — пошутил Остап Андреевич и настоял на своем.

— Неисправимый, — заметил директор, дружески похлопав Остапа Андреевича по плечу. — А где Никандр Петрович? Здесь или в тайге?

— Здесь, здесь! — ответил Остап Андреевич. — Он на лосеферме. Там к нему дядя Яша с кордона пришел.

* * *

Лосеферма заповедника находилась в лесу, в двухстах-трехстах метрах от конторы и жилых домов, на другом берегу реки. Она состояла из большого и малого загонов, где содержались свободно разгуливающие

лоси; из бревенчатого, примыкающего к загонам помещения, сделанного наподобие конюшен, в котором лоси укрывались во время непогоды; двух изб, в которых были размещены лаборатории и мастерские фермы, и восьмигранного манежа, где приучали лосей к ходьбе на поводу, под седлом и вьюками.

Заведовал лосефермой кандидат биологических наук Никандр Петрович Дудин. Высокий, худой, спортивного сложения человек, средних лет, но уже поседевший, он был весьма немногословен, иногда резок в обращении, но по природе своей очень добр и отзывчив.

В то самое время, когда часть сотрудников встречала директора заповедника, Никандр Петрович объезжал на лосеферме взрослого лося. Лось, управляемый им, ходил по кругу, в центре которого стоял дядя Яша. Тут же рядом стоял и Егорушка.

— Так, говоришь, дядя Яша, маленький? — спросил Никандр Петрович, понукая и направляя лося, чтобы тот шел по кругу.

— Махонький, Никандр Петрович, совсем махонький. Видать, только что родился. «Рыжиком» его внучата прозвали!

— А ты уверен, что его мать погибла?

— А как же, Никандр Петрович, как же? Сам ходил проверять. Волки, комар их заешь, зарезали. Вот ведь горе какое...

— Ну, на волков мы облаву устроим, хозяйничать не дадим. А лосенка пока оставь у себя. Пусть он растет у тебя на кордоне. Будем содержать его без загона. Егорушка тебе поможет... Как, Егорушка, поможешь дедушке?

— Конечно, помогу! — обрадовался Егорушка.

— Ну вот и прекрасно. Запишем тебя в лосеводы... — Никандр Петрович улыбнулся, придержал лося и уже серьезно добавил: — Корми его молоком, лучше теплым. Знаешь, как кормят теленка из соски?

— Угу!

— Ну вот. Да и травку, зеленые листья давайте ему. И всякий раз, как будешь кормить, зови его по имени. Он так и привыкнет к кличке. Понял?

— Понял, — ответил Егорушка.

— Потом придешь, расскажешь мне про него. Только ты обязательно приходи! — трогая повод, сказал Никандр Петрович и тут же обрушился на лося, который, вместо того чтобы идти вперед, прижался к забору.

В это время на манеже показался директор заповедника в сопровождении профессора Круглова. Оба они еще издали приветствовали Никандра Петровича.

Дудин не торопясь слез с седла и пошел им навстречу.

— Все упражняетесь? — спросил Владимир Васильевич, дружески пожимая Дудину руку.

— Вернее, упражняю, а не упражняюсь, — поправил его Никандр Петрович. — Сейчас чуть голову себе не сломал. Но это пустяки... Скажите, Владимир Васильевич, не томите, как наши дела?

— Дела наши, Никандр Петрович, скажу прямо, лучше, чем мы ожидали. Помните, как мы с вами волновались: удастся ли сохранить лосеферму? Одобрят или не одобрят нашу работу? И что же — ее не только одобрили, но еще и предложили сосредоточить всю научную работу по одомашниванию лосей именно в нашем заповеднике! Понимаете, что это значит?

— Еще бы не понимать! — усмехнулся Никандр Петрович.

— Теперь все, батенька, упирается только в нас: либо мы создадим для животноводства тайги новый вид домашнего животного, либо раз навсегда загубим эту замечательную идею!

— Владимир Васильевич, дорогой, радоваться можно только всему этому! — воскликнул Никандр Петрович.

— Радоваться? — переспросил профессор Круглов.

— А вы как думаете, Валентин Николаевич? — в свою очередь спросил Никандр Петрович.

— Время покажет, — с многозначительной неопределенностью сказал профессор Круглов. — Вы знаете мою скептическую точку зрения.

— Как не знать! — с легкой усмешкой перебил Никандр Петрович.

— Сейчас вы скажете: «Дело заповедников — охранять и изучать животных, расселять их в новых местах», или что «бобровая ферма нам нужна, а лосеферма не нужна...»

— Да, да, и скажу! — запальчиво произнес профессор. — И тысячу раз повторю: не верю я в затею превращения лосей в домашних животных. А пока что ни вы и никто другой мне этого по-настоящему еще не доказали! Так чего же вы от меня хотите?

— Зачем спорить? — вступил в разговор директор. — Время действительно покажет. А теперь мы не должны его терять. Я думаю собрать сегодня всех рабочих и служащих заповедника и сообщить им о новых задачах. Вы смогли бы, Никандр Петрович, помочь мне провести такую беседу?

— Охотно помогу, Владимир Васильевич! — живо отозвался Никандр Петрович.

* * *

Собрание рабочих и служащих заповедника состоялось в тот же вечер в помещении научного кабинета-музея. Просторная комната не могла вместить всех желающих присутствовать, поэтому несколько сотрудников расположились у открытой двери, ведущей в смежную комнату.

— Товарищи! — взволнованно начал директор, разложив перед собой бумаги и таблицы. — Двадцать пять тысяч лет отделяют нас от того времени, когда первобытный человек, приручив дикого зверя, создал первое домашнее животное — собаку. С тех пор люди одомашнили многих зверей. В степных и лесостепных краях человеку служат лошади, коровы и овцы. В пустынях — верблюды. В горах — яки. В субтропиках — буйволы и зебу. В тундре — северные олени. И только тайга, эта огромная географическая зона, осталась без своего домашнего животного. Между тем в ней живут такие великаны леса, как лоси... Да-да, настоящие великаны! Ведь ни одно животное не может соперничать с ними в тайге!

— А лошадь? — спросил с места один из сотрудников заповедника.

— Лошадь? — повторил Владимир Васильевич. — Попробуйте, поезжайте в тайгу на лошади. Она завязнет в снегу или в болоте... И получится, что не она вас будет везти, а вы ее потащите на себе. А чем питаются лоси? Корой и ветками деревьев, болотными растениями. То есть как раз той пищей, какой больше всего в тайге. И в то же время дают отличное мясо, жирное молоко и ценную шкуру. А вот лошади и коровы на таежных кормах жить не могут, а нужных для них кормов, сена и овса, в тайге мало. Приручаются лоси тоже очень легко! Казалось бы, бери и разводи их! И все-таки до сих пор они еще не стали домашними животными. В чем же тут дело? Почему? Как вы думаете?

— Дикие они... — сказал кто-то с места.

— Дело не в этом, — возразил директор. — Лошади, коровы, олени тоже когда-то были дикими. Но в отличие от лосей они уже тогда жили табунами, стадами. Вот теперь выгонит их человек на пастбище и не беспокоится — никуда они не разбредутся, так и будут ходить вместе;

кончится корм на одном месте, их перегонят на другое. Совсем иначе с лосями. Они, как вы знаете, живут не стадами, а семьями и очень редко собираются группами. Поэтому их трудно пасти и уж совсем невозможно перегонять с одного пастбища на другое.

— Владимир Васильевич, — спросила одна из присутствующих, учительница школы, — а почему бы не содержать лосей, как у нас на лосеферме, в загонах? Или заготовлять для них корм, как, например, для лошадей или коров?

— Можно, конечно, — сказал директор. — Но это если у вас один, два лося. А вот попробуйте заготовлять кору и ветки деревьев для двухсот-трехсот лосей! Сами понимаете, что это трудно и хозяйственно нецелесообразно. При этом учтите, что лесные участки лоси быстро объедают, приходится чуть не каждый год строить для них изгородь в новом месте. Какой же выход? Надо прежде всего добиться, чтобы лоси жили стадами. Понимаете? Большими стадами! Тогда их можно будет свободно пасти в лесу и перегонять с одного пастбища на другое. Вот мы с вами, товарищи, и возьмемся теперь за это дело. Правда, задача эта трудная. И касается она не одного только Никандра Петровича Дудина. Но я уверен: общими усилиями мы эту задачу решим. Ясно, товарищи?

— Ясно, — ответило сразу несколько голосов.

— Ну вот, на этом мы и закончим наше собрание, — сказал директор.

Все встали со своих мест. Несколько рабочих обступили Никандра Петровича Дудина.

— Никандр Петрович, а как мы соберем стадо-то? — спросил Остап Андреевич Положий. — Ведь это не к упряжке или, там, к седлу приучить. Тут природа!

— Будем содержать всех лосей вместе в одном общем загоне и приучать их приходить на подкормку по сигналу трубы, — уверенно сказал Никандр Петрович. — А когда они привыкнут или, как мы говорим, когда у них выработается условный рефлекс на сигнал, начнем выпускать их в лес. Постепенно они и привыкнут пастись всем стадом. А через несколько лет у нас на ферме будут рождаться домашние лоси, которых не придется приучать: сами будут жить стадом.

— Только будут ли они приходить на сигнал? — усомнился Положий.

— А почему же не будут? — вступил в разговор директор. — Вот курица на «цып-цып» подбегает? А ведь это тоже своего рода сигнал.

— Ну, то курица... — возразил Положий.

— А какая разница: курица или лось? — спросил в свою очередь Никандр Петрович. — Дело в том, что и лоси и куры идут на сигнал не ради сигнала, а ради пищи. Рыбки — и те идут. Вот пойдемте, я вам сейчас покажу, — обратился к рабочим Никандр Петрович и направился в соседний кабинет.

В кабинете на одном из столиков стояло несколько аквариумов.

— Подойдите сюда, — пригласил всех Никандр Петрович. — Видите вот эту рыбку? Теперь глядите внимательно...

Он опустил в воду стеклянную бусинку и включил сигнал. Раздался звонок. Рыбка дернула за бусинку, и в воду посыпался корм.

— Вот здорово! — не сдержал своего восторга один из рабочих.

— В чем же тут дело? — спросил другой.

— Дело все в том, что это и есть тот самый условный рефлекс, о котором я только что вам говорил. Дается сигнал, в данном случае звонок, вслед за ним — пища. И так каждый раз. Постепенно сигнал связывается у животных с пищей, поэтому они охотно идут на него. А когда привыкнут, то ходят на сигнал и без пищи.

— Выходит, что и собака по этому же самому приходит на зов? — задал вопрос рабочий.

— И собака, и курица, и рыбки, и лось — все поэтому. На этой основе у нас и будет поставлена работа с лосями. Теперь вам ясно?

— Ясно!

— А тебе, лосевод, неясно? — шутливо спросил Никандр Петрович подошедшего к аквариуму Егорушку.

— Чего ж тут не понять? — серьезно сказал мальчик.

— Ну вот, так ты и делай. Гуляй со своим Рыжиком по лесу и зови его свистком или дудкой. А как подойдет, давай ему молоко. Он так и будет за тобой ходить. Попробуй вот, сам увидишь! — добавил Никандр Петрович и ласково похлопал Егорушку по плечу.

* * *

Ясное летнее утро застало семью дяди Яши за необычным занятием: Егорушка и Надя собрались в лес, решив взять с собой и лосенка. Он стоял сейчас у крыльца и, смешно растопырив длинные ноги и вытянув вперед голову, жадно сосал молоко. Бутылка с огромной соской была в руках Егорушки, который для удобства сидел перед лосенком.

Надя и бабушка стояли рядом. Каждая из них была убеждена, что накормила бы лосенка гораздо лучше неловкого, как все мужчины, Егорушки. Поэтому они наперебой подавали мальчику всяческие советы: то выше поднять бутылку, то, наоборот, опустить ее; то придвинуть бутылку поближе, то, напротив, отодвинуться от лосенка подальше. И все это — от искреннего желания помочь Егорушке, который, как всегда в таких случаях бывает, без их советов делал бы все значительно лучше.

Особенно усердствовала Надя. Ей так хотелось самой поухаживать за лосенком, так хотелось покормить его из своих рук, что она заходила то с одной, то с другой стороны, не зная, что сделать, чтобы отобрать бутылку у Егорушки.

Только дедушка, казалось, не принимал в этом никакого участия. Он молча сидел в стороне за самодельным, врытым в землю столом, на котором весело шумел самовар, и, прихлебывая из блюдечка, с аппетитом пил крепкий чай.

Но вот и он, когда молоко в бутылке подошло к концу, не выдержал и сказал:

— Что вы, как мухи, облепили его и жужжите? Дали немного — и хватит! Теперь идите, кличьте его за собой, он и увяжется за вами, как Цыган.

Услышав свое имя, Цыган тут же поднялся, подошел к хозяину и завилял закрученным кверху хвостом.

— В самом деле, хватит, Егорушка, — сказала наконец и бабушка. — Отними у него соску. А ты, Надюшенька, иди вперед и зови.

Егорушка осторожно отнял бутылку и передал ее Наде.

— На, помани его свистком и иди. А я возьму ведерко и мигом вас догоню...

Девочка попятилась от хижины к лесу.

— Рыжик! Рыжик! Фью-ю-ю... — сначала по имени, а потом свистом позвала она лосенка, не забывая показывать бутылку с молоком. — Рыжик, иди сюда!

Лосенок потянулся к соске и пошел за девочкой. Минуту спустя за ними побежал и Егорушка.

— Далеко не уходите! Слышишь, Егорушка? — крикнула им вслед бабушка.

— Ла-а-дно!..

— К обеду придем! — отозвалась и Надя.

* * *

Пробежав немного по лесу, ребята сбавили шаг. А выйдя на небольшую полянку, остановились.

— Давай, Егорушка, — почти шепотом сказала Надя, как будто ее мог понять и лосенок, — тихонько убежим от Рыжика и спрячемся... Интересно, он найдет нас?

— Давай, — так же тихо ответил Егорушка и, посмотрев на лосенка как бы для того, чтобы убедиться, что тот не понял их, быстро перебежал полянку и исчез в кустах.

Девочка последовала за ним.

Лосенок остался один. Некоторое время он стоял неподвижно, с растерянным видом, явно недовольный тем, что случилось. Дети между тем лежали за кустом и зорко следили за своим питомцем.

— Найдет, по-твоему? — прошептала нетерпеливая Надя.

— Тише ты! — прошипел Егорушка. — Конечно, найдет...

И действительно, лосенок сначала сделал несколько шагов, затем остановился, посмотрел в ту сторону, куда скрылись дети, и вдруг уверенно побежал прямо к ним.

— Вот он... нашел! — крикнула девочка. — На, мой хороший, выпей молочка!

Она достала из корзинки бутылку и протянула ее лосенку.

— Пей, Рыжик, пей, — стал уговаривать лосенка Егорушка и вдруг неожиданно предложил Наде: — А знаешь что — давай теперь сделаем так: ты убежишь в одну сторону, а я — в другую...

— Давай! — живо согласилась Надя, пряча бутылку в корзинку.

— Ну, беги! Или стой! Я сосчитаю до трех... по команде! Ладно?

— Считай!

— Раз! Два! Три! — крикнул Егорушка, и оба помчались в разные стороны.

Лосенок мгновение постоял, затем решительно пошел в ту сторону, куда убежал Егорушка, и быстро нашел его. Не успел Егорушка приласкать лосенка, как вдруг послышался испуганный визг Нади.

— Ну что там с тобой? — встревоженно спросил Егорушка.

— Змея! — закричала девочка.

Мальчик подбежал к кусту.

— Где?

— Здесь.

Недалеко от того места, на которое указывала Надя, вдруг шевельнулась и вновь замерла в напряженной позе ящерица.

— Ай, вот она! — снова взвизгнула Надя.

— Эх, ты, трусиха! — пристыдил сестру Егорушка. — Ящерица это, а не змея.

— А она кусается?

— Кусается, да не больно...

— Давай ее поймаем, — предложила осмелевшая Надя.

— Стой! — вдруг прервал ее Егорушка. — Видишь, она охотится. Посмотрим...

Приготовившись к прыжку, ящерица следила за тем, как впереди нее, плавно поднимая и опуская красивые крылья, ползла бабочка. Но вот последовал молниеносный бросок — и бабочка оказалась во рту у ящерицы.

— Здорово! — невольно вырвалось у Егорушки.

— Противная, — чуть не плача, сказала Надя. — Убей ее!

— Надо же ей чем-нибудь питаться?

— Надо... но не бабочками! — упорствовала Надя. — Ела бы червей... или крыс. А то бабочку! Что она ей, помешала, что ли?

Занятые ящерицей, ребята забыли о лосенке. Они не заметили, как он отошел от них и вскоре вышел на соседнюю полянку.

Едва он сделал здесь несколько шагов, как услышал шорох. Уши лосенка настороженно поднялись. Глаза обратились туда, откуда послышался шорох. Из-за травы показалась узкая мордочка рыжего зверя, а затем и весь зверь с длинным красивым пушистым хвостом.

Это вышла на охоту лиса.

Низко пригнувшись и устремив взгляд вперед, лиса скорее плыла, чем шла по поляне. Время от времени она делала бесшумные, короткие перебежки и так же бесшумно останавливалась, не сводя глаз со своей невидимой цели. Только один раз лиса вздрогнула и невольно оглянулась — слева от нее внезапно поднялась из травы тетёрка.

Проводив тетёрку взглядом, лисица снова начала свою охоту. Лосенок с любопытством следил за лисой.

Вот она встала и замерла, как встает собака, когда почует дичь. Не прошло и секунды, как из-под самого носа лисы с шумом поднялась небольшая птица. Взлет был мгновенен и все-таки не застал лису врасплох. Сильно оттолкнувшись, она сделала в воздухе грациозный прыжок и на лету схватила птицу...

Лосенок фыркнул.

Лисица кинулась в кусты. Вслед за ней к молодым порослям осины подошел и лосенок. Здесь он попробовал съесть несколько листочков. Видимо, они показались ему очень вкусными. Он съел еще, и еще, и вот уже с жадностью стал поглощать эту новую для него пищу.

Внезапно над самым лосенком пролетел какой-то странный, плоский предмет. Это сорвалась с ближайшего дерева и перелетела на другое белка-летяга. Лосенок проследил за улетевшей белкой и снова принялся за еду.

Но едва он потянулся к ветке, как снова услышал шум. На этот раз страх сковал лосенка.

По лесу шел большой бурый медведь.

Лосенок не видел медведя, но страх, который только что приковал его к месту, вдруг побудил лосенка к безотчетному движению, и он пустился бежать неизвестно куда.

А сзади по его следам бежал грузный медведь...

Егорушка и Надя в это время спокойно сидели на лесной лужайке. Мальчик успел уже смастерить из сочной коры себе и сестре два свистка и сейчас заканчивал еще более замысловатый музыкальный инструмент, по виду и звуку похожий на флейту.

— Вот и готово! — сказал он удовлетворенно.

— Сыграй, Егорушка, — попросила Надя.

Полились чудесные мелодичные звуки.

Надя притихла, легла на траву. Подложив под голову руки, она мечтательно смотрела в небо. А Егорушка продолжал играть.

Вдруг Надя приподнялась и прервала его:

— Егорушка, а где Рыжик?

— Рыжик? — растерянно переспросил Егорушка.

— Ну да, Рыжик!

— Постой... я позову, — нерешительно отозвался Егорушка и громко свистнул.

Свист услышали многие обитатели леса: белка, соболь, заяц. Услышал его и выбивающийся из сил лосенок. Услышал и преследующий его медведь. Он сразу остановился и прислушался. Как раз в это время Егорушка свистнул с особенной силой. Медведь поднялся на задние лапы. Последовал новый сильный свисток. Сомнений не было: свистел человек. Медведь повернулся и быстро бросился в чащу леса...

Лосенок отнесся к звуку свистка совсем по-другому: он тут же побежал на зов. Силы его оставляли, а он все бежал и бежал, пока не выскочил на полянку, где были дети.

— Рыжик, Рыжик! — радостно вскрикнула Надя. — Где ты плутал?

— Пришел наконец! Я так и знал, что он придет! — слукавил Егорушка и тут же заторопился. — Ну вот что, Надя, собирай все и пойдем скорее. Будет вот нам от бабушки...

— «Будет», «будет»... Что же, нам без лосенка, что ли, было идти? Подумаешь, испугались!.. — подбодрила его расхрабрившаяся Надя, однако вместе с лосенком и братом немедленно зашагала домой.

* * *

Настала ночь.

Бледный свет луны осветил тайгу и темную избушку на берегу реки.

Дядя Яша, бабушка и Егорушка с Надей спали.

Спал и лосенок. Он лежал в небольшой пристройке к коровнику, которая служила раньше овчарней.

Было так тихо, что, казалось, жизнь в тайге замерла. Только изредка от реки доносились негромкие всплески рыбы да слышалось бормотанье бегущего в овраге ручья...

Но вот среди деревьев мелькнуло темное тело зверя. Мелькнуло и исчезло. Затем опять появилось. Зверь пересек открытое, освещенное луной место и осторожно подкрался к овчарне.

Лосенок, почувствовав зверя, проснулся. Взгляд его приковался к небольшому квадратному отверстию в стене, которое служило окном и выходило в сторону леса.

Лосенок встал. Он увидел то, что привело его в неописуемый трепет, — в окне показалась узкая волчья морда.

Просунув морду и передние лапы, волк пытался пролезть в узкое, небольшое окошко.

Лосенок в ужасе заметался. Казалось, участь его была решена...

Так и случилось бы, если бы в это время не раздался свирепый собачий лай. Это проснулся Цыган, спавший в доме в сенях.

Почуяв волка, пес с лаем выскочил из сеней и с ходу кинулся на врага. Он рвал его шерсть, кусал бока, ноги, пользуясь тем, что голова волка застряла в окне.

Наконец судорожным рывком волку удалось вытащить голову из окна, и два зверя сплелись в яростной схватке.

* * *

— Дед, а дед! — окликнула дядю Яшу бабушка, проснувшаяся от шума и возни во дворе.

— А? — сонно пробормотал старик, не вставая с постели.

— Слышь? Не Цыган ли кого дерет?

Дядя Яша прислушался.

— Эко... стой! — тихо сказал он жене и вдруг быстро вскочил с постели. — Ах, комар их заешь... Неужто волки?

Схватив ружье, он выбежал из избы.

Вскоре раздался выстрел.

За ним еще и еще.

— Бабушка, а бабушка, — проснулась Надя.

— Ну чего тебе?

— Что это, мне почудилось, будто стрелял кто?

— Не такое почудится, коли будешь так долго гулять, — с напускной строгостью ответила Наталья Степановна. — Спи, внучка, спи. Это дед выходил.

Тихо отворив дверь, в избу вернулся старик.

— Ну как? — тревожно спросила его Наталья Степановна.

— Слышала, поди, как...

— Неужто волк?

— Был волк, а теперь шкура только осталась! — сказал, усмехнувшись, дядя Яша и аккуратно повесил ружье на гвоздь у дверей.

* * *

Никандр Петрович Дудин жил в заповеднике в небольшом отдельном домике со своей женой Варварой Михайловной, которая учительствовала в местной школе. Квартира Дудиных состояла из двух комнат, сообщающихся между собой. Первая служила столовой и кабинетом, вторая — спальней. Обстановка обеих комнат ничем особенным не выделялась, только бросалось в глаза обилие книг и цветов.

Обычно Никандр Петрович уходил из дому рано, приходил к вечеру. Но на этот раз рабочий день был в разгаре, а Никандр Петрович сидел дома. Вид у него был явно болезненный: лицо бледное, осунувшееся, небритое, губы потрескались, посинели, глаза воспалены. Он сидел за письменным столом, укутавшись в теплый плед, и все время ежился от холода, хотя день был летний и жаркий.

Напротив Никандра Петровича, склонившись к столу, на котором лежала карта заповедника, стоял дядя Яша.

— Так вот, дядя Яша, — сказал Никандр Петрович, показывая одной рукой на карту, а другой придерживая градусник. — Возьми Терпугова, Гришкина, Клейменова и обойди с ними в первую очередь вот эти кварталы — сорок девятый, пятидесятый, пятьдесят первый, а затем и смежные с ними лесные участки. — Никандр Петрович обвел карандашом указанные им районы. — Понял?

— Да уж будьте спокойны, Никандр Петрович, — ответил старик. — Волкам спуску не дадим: прикончили одного, теперь прикончим и второго. Хорошо бы только еще взять Прохора. Подсобнет нам.

— Возьми, возьми, это верно, — согласился Никандр Петрович и, взглянув на часы, вынул градусник: — Тридцать восемь и две десятых!— Затем, слегка встряхнув градусник и смущенно улыбнувшись, добавил:— Нужно того... убавить. А то Варвара Михайловна придет, разбушуется. Еще в постель уложит!

— А здорово она вас скрутила... — посочувствовал дядя Яша.

— Кто? — насторожился Никандр Петрович.

— Да лихорадка.

— Ах, лихорадка! — облегченно вздохнул Никандр Петрович. — Да, да...

— И давно она к вам прилипла?

— Давно, дядя Яша, давно. Еще когда я в экспедиции по Уссурийскому краю бродил, — сказал Никандр Петрович и вновь закутался в плед — опять начинало знобить.

— Вишь, как она ломает. Вы прилегли бы, а я пойду...

— Иди, иди, дядя Яша, — махнул рукой лосевод.

Дядя Яша простился и вышел.

Минуту спустя в комнату вошла Варвара Михайловна.

— Варенька? — удивился Никандр Петрович, который так углубился в работу, что не слышал, как жена вошла в дом.

— Дорогой мой, почему же ты не в постели? — упрекнула Варвара Михайловна, подходя к мужу и целуя его в лоб.

— А ты почему не в школе? — спросил Никандр Петрович, желая избежать дальнейших расспросов о здоровье. — Разве занятия кончились?

— Я забежала на минутку. Мне нужно книжку взять, — пояснила Варвара Михайловна, испытующе посмотрев на мужа. — Температуру мерил?

— Мерил.

— И сколько?

— Сколько? — переспросил Никандр Петрович, не зная, сказать или не сказать правду. — Да чепуха... Тридцать семь и два.

— Странно, — усомнилась Варвара Михайловна, — ты весь горишь...

Никандр Петрович пожал плечами.

— Если я вернусь, — подумав, строго сказала Варвара Михайловна, — и ты окажешься не в постели... не знаю, что сделаю!

— Лягу, лягу, — успокоил ее Никандр Петрович. — Вот кончу писать, и лягу.

Варвара Михайловна вздохнула, еще раз приложила ладонь к горячему лбу мужа, потом взяла с полки книгу и вышла.

Никандр Петрович дождался, когда хлопнет входная дверь, подошел к окну и, убедившись, что жена действительно ушла, стал торопливо переодеваться.

* * *

На лосеферме двое рабочих готовили лакомство для лосей. В большие длинные, чуть приподнятые над землей колоды они клали соль.

— Готово? — спросила подошедшая к ним научная сотрудница заповедника Татьяна Александровна Белова.

— Сейчас заканчиваем, — ответил один из рабочих.

— Как кончите, сразу трубите.

— А что... иль без Никандра Петровича? Он сам-то будет?

— Нет, он не будет. Он болен, — ответила Татьяна Александровна.

В это время калитка отворилась и вошел Никандр Петрович.

— Никандр Петрович, вы откуда? — удивился рабочий.

— То есть как — «откуда»? Из дома, — сказал, улыбнувшись, Никандр Петрович.

— Да вы же больны! — воскликнула Татьяна Александровна.

— Глупости все это, — ежась от озноба, ответил Никандр Петрович. — Чуть-чуть знобит — и уже болен! Вы вот лучше скажите мне: все готово?

— Готово, готово!

— Тогда труби, — обратился Дудин к рабочему. — Или нет, дай мне трубу. Я сам позову.

Никандр Петрович с трубой в руках пошел к большому загону И вскоре над речкой и над тайгой понесся призывной звук.

Лосиное стадо паслось в большом загоне, представляющем собой огромный участок леса, огражденный высокой изгородью из жердей. Здесь стадо находилось круглые сутки. Животные уже привыкли к тому, что раз в день их по сигналу трубы собирали в малый загон, где давали лакомую пищу: свежий картофель, соль. Поэтому, как только до них доносился знакомый звук, они поднимались с лёжек, бросали еду и дружно шагали на зов трубы.

Первым обычно шел вожак. За ним — все стадо.

Вот и сейчас, услышав сигнал, лоси потянулись к малому загону.

— Идут! — предупредила Татьяна Александровна. — Видите? Вон Герой, за ним Щеголиха, Баловень...

Впереди шел Герой — самый крупный лось с рогами в виде ветвистой лопатки и с колокольчиком на шее.

— Что значит ежедневная тренировка на сигнал! — удовлетворенно сказал Никандр Петрович, обращаясь к рабочим. — Сегодня пришло гораздо больше лосей. Значит, мы трудимся не зря. Терпение и терпение —

это главное, что сейчас от нас требуется. И тогда, я уверен, мы добьемся своего: все стадо привыкнет к сигналу.

Несколько лосей уже зашло в малый загон и теперь направилось к колодам с солью. Другие еще только подходили.

К изгороди загона осторожно подошел и Егорушка. Не решаясь войти, он стоял с наружной стороны и с любопытством следил за тем, что происходит в загоне.

— Ну, лосевод, а как ты? Пускаешь в лес своего Рыжика? — весело спросил Никандр Петрович.

— Как же, пускаем, — ответил мальчик. — Поначалу соской манили. А теперь он к свистку привык!

— Ну и что? Идет на свисток?

— Еще как идет-то! Это мы с Надькой его приучили. Я их, свистки-то, сам мастерю.

— Молодчина. Вот так и продолжай. Глядишь, твой Рыжик будет самым ручным!

— Никандр Петрович, а когда он подрастет, не уйдет?

— Зачем же он уйдет? Ведь у нас-то не уходят? Вот пролезай сюда, я покажу тебе одну диковинку.

Никандр Петрович вместе с Егорушкой подошел к маленькому квадратному загону, в котором содержались два лосенка.

— Видишь этих лосят? Их мать выросла у нас в заповеднике. Целый день она пасется в лесу, на свободе. А лосят мы нарочно не пускаем с ней. Держим здесь. И она регулярно приходит в загон, кормит их здесь...

— Ну? — удивился Егорушка. — А вот это не она ли идет? — спросил он, увидев лосиху, которая вышла из леса и направилась к загону.

— Она, она, — тихо сказал Никандр Петрович. — Вот теперь стой и смотри.

Лосиха приблизилась к изгороди, перешагнула через нее и подошла к лосятам. Те потянулись к ней и сразу стали сосать.

— Никандр Петрович, — шепотом спросил Егорушка, — а почему вы не пускаете лосят к мамке?

— А вот как раз для того, чтобы приучить взрослую мать пастись на воле и приходить обратно домой. Как только у нее накопится молоко, она сама возвращается. Ограда низкая, препятствием для нее не служит. Зайдет, покормит и опять уйдет. Так она и привыкнет возвращаться с пастбища на ферму. А лосята, находясь среди людей, вырастут совсем ручными... У нас есть матери, которые кормят даже чужих лосят. Вот пойдем, я тебе покажу.

Егорушка пошел вслед за Никандром Петровичем.

— Видишь, — показал Никандр Петрович на лосиху, кормящую лосят. — У этой лосихи три лосенка. Один из них чужой. Понимаешь?

— Вот как! Значит, кормит чужого? — удивился мальчик.

* * *

По примеру лосефермы Егорушка поместил своего Рыжика в загон, который устроил в лесу, недалеко от хижины дяди Яши. Вместе с Надей он каждый день просиживал около загона по нескольку часов, надеясь, что придет чужая лосиха.

Вот и теперь они спрятались в кустах и терпеливо ждали. Но время шло, а лосиха не появлялась.

Наконец Надя не выдержала.

— Ну пойдем, Егорушка, — сказала она зевая. — Чего ты придумал? Третий день ждем. А никакая лосиха к нашему Рыжику не приходит. Пойдем лучше в лес! — взмолилась она.

— Ступай, если тебе хочется. Я еще подожду, — отрезал Егорушка.

— «Хочется», «хочется»... Может, она целый год не прйдет? Так ты и будешь ждать?

— Конечно, не придет, если ты будешь все время жужжать да мешать.

— Вот и буду!

— Ну, и уходи тогда... Уходи!

— И уйду! И Рыжика возьму. А то держишь его в загородке. Придумал тоже: чужая мать придет покормить! Смешно...

— Стой тихо... — сказал вдруг Егорушка, насторожившись, и дернул Надю за платье. — Ляг, замолчи...

На опушке леса что-то мелькнуло — и появилась лосиха.

— Ой! — вскрикнула Надя.

— Да замолчи ты! — прижал ее брат к траве. — Не дыши.

— Не дышу, — успокоила его Надя и с любопытством стала следить за лосихой, которая, увидев Рыжика, осторожно направилась к изгороди.

— Егорушка, а вдруг это не чужая, а его мать? — снова не выдержала Надя.

— Тише ты... Какая еще мать? Ту-то волки съели.

Внезапно лосиха вздрогнула и повернула голову в сторону дома. Там хлопнула дверь. Затем послышался голос бабушки:

— Надя! Где ты?

Лосиха вмиг перепрыгнула через изгородь и скрылась в лесу. Послышался лай собаки. Это выбежал из дома Цыган и, учуя лосиху, помчался за ней.

— Назад, Цыган, назад! — крикнул Егорушка и кинулся вслед за собакой.

Не отставала от него и Надя. Напрасно бабушка все громче и строже звала ее — Надя вместе с Егорушкой скрылась в лесу.

* * *

Цыган бежал по следу лосихи, а за Цыганом — Егорушка. Время от времени он останавливался и звал собаку.

Надя бежала вслед за братом. Но она не видела его, поэтому беспрестанно меняла направление, ориентируясь на голос, раздававшийся то где-то впереди, то справа, то слева, да на лай собаки, доносившийся откуда-то совсем издалека.

Так бежала она довольно долго. Когда голоса замолкли, девочка сбилась с пути и пошла кружить по лесу в надежде встретить брата или выйти к знакомому месту, чтобы вернуться домой.

Между тем Егорушка уже успел отозвать пса и теперь уверенно шел обратно. Неутомимый Цыган, хоть и потратил много сил на преследование, с прежней энергией носился по лесу. Он забегал вперед, возвращался к Егорушке, снова отбегал, рыскал повсюду и, однако, не терял своего хозяина из виду.

У дома их встретила бабушка.

— Ишь, раскраснелся как!.. Куда ты бегал? — строго спросила она Егорушку.

— Цыгана отгонял от лосихи.

— От какой лосихи?

— От дикой... Она приходила к нашему Рыжику, покормить хотела

— Да ты что? Похоже, бредишь, что ли, Егорушка?

— Правда, бабушка! К Рыжику приходила лосиха. Спроси Надюшку, мы оба видали!

— Батюшки-светы, час от часу не легче. А Надюшка-то где? — спросила бабушка.

— Здесь, наверное. Она со мной не ходила.

— Где здесь? Поди, за тобой увязалась!—Бабушка забеспокоилась—

Ее давно нет. Неровен час, заблудится, не дай господи... Сбегай, покличь ее.

Егорушка направился к лесу, стал звать сестру. Его звонкий голос разносился далеко-далеко и все-таки не дошел до слуха заблудившейся Нади.

Сначала она ходила по лесу бодро. И хоть не знала, куда идти, но все время надеялась, что в конце концов выйдет на знакомую тропинку или к приметному месту. Потом она поняла, что окончательно заблудилась и совсем потеряла надежду когда-нибудь увидеть дом и близких людей. Заливаясь слезами, она стала медленно бродить по глухой, безмолвной тайге, цепляясь платьем за сухие ветки и увязая во влажной земле.

А Егорушка все ходил и кричал.

— Дед, пошел бы и ты покричал, — сказала наконец бабушка дяде Яше. — Слышишь, Егорушка надрывается. Пропадет ведь девчонка.

— Беда с ней, на месте не посидит! — заворчал старик, но все же, закурив трубку, пошел из хижины к лесу.

Вскоре к звонкому голосу Егорушки присоединился хрипловатый и низкий голос.

— На-а-дя-я! — тянул Егорушка.

— Эге-ге-ге-ге-е-е! — кричал дядя Яша.

Выбившаяся из сил Надя не слышала этих голосов. Она сидела на упавшем дереве и горько плакала, вытирая ручонками слезы.

Когда дядя Яша и Егорушка дошли до овражка, по которому бежал лесной ручеек, они услышали отдаленный шум. Егорушка крикнул. Никто не отозвался. Тогда крикнул дядя Яша. Несколько секунд прошло в молчании. Но вот послышался мужской голос. Дядя Яша крикнул еще раз. И снова тот же голос ответил ему.

— Эй, кто там? Где вы? — прокричал еще громче дядя Яша.

— Здесь! — послышалось совсем близко.

Дядя Яша и Егорушка пересекли овражек, обошли молодой осинник и направились к болоту, откуда слышались голоса.

Выйдя на край болота, они увидели Никандра Петровича и рабочего из лосефермы. Около них стояли два нагруженных вьюками лося.

— Здравствуйте, здравствуйте! — приветствовал еще издали Никандр Петрович дядю Яшу и Егорушку. — Это вы, оказывается, кричали?

— Мы, мы, — ответил дядя Яша, подходя и здороваясь. — Никак не докличемся, вот беда!

— Уж не Рыжика ли потеряли?

— Рыжика ладно бы. Хуже — внучка Надюшка запропастилась куда-то! Вот мы и кличем.

— Давно она плутает?

— Порядком... Вишь, комар ее заешь, до болота дошли. И ни-ни, нигде голоса не подает!

— Вот что, дядя Яша, — серьезно сказал Никандр Петрович, — раз дело такое, медлить нельзя. — Что-то решив, он добавил: — Вы идите сейчас вдоль болота, а мы пересечем его и выйдем к сорок второму кварталу. Знаешь, к той сосне, что молния сбила. Там встретимся. Может, вместе скорее найдем.

— Благодарствую, Никандр Петрович, только вам, поди, не с руки, — запротестовал дядя Яша.

— Эка, подумаешь! — упрекнул его Никандр Петрович. — Не все ли нам равно, где прогуливать лосей? По одному болоту мы, правда, уже ходили. Ну теперь по другому пройдем, беда какая! Не теряйте времени, а идите... Есть?

— Есть! — отозвался за себя и Егорушку дядя Яша, и обе партии разошлись в разные стороны.

Вскоре опять послышались призывные голоса — дядя Яша и Егорушка углубились в лес и на все лады окликали Надю.

Но и на этот раз она не слышала их. Вволю наплакавшись, она уснула и теперь спала крепким сном.

Раз к ней подошла лиса. В другой раз подползла змея. Потом над самой ее головой пролетел филин. Но она так и не проснулась.

Наконец, ее заметил проходивший мимо медведь. Встав на задние лапы, он с удивлением посмотрел на спящую девочку, засопел, отбежал, сделал круг и стал осторожно подкрадываться к девочке сзади.

А люди все ходили и искали ее.

Дорога по болоту была очень тяжелой. Навьюченные лоси шли здесь довольно свободно, легко выбираясь из топкой и вязкой почвы. Зато люди поминутно проваливались и были вынуждены прыгать с кочки на кочку.

Бредущий вслед за дедушкой Егорушка тоже устал и молчал. За обоих кричал дядя Яша. Но постепенно и он начал отчаиваться:

— Не найти нам ее, как видно. Вот ведь беда какая...Что теперь делать, а?

— Наверное, не здесь мы, дедушка, ищем! — сказал Егорушка и вдруг оживился: — Смотрите, дедушка, лента! Видите? Ее лента! Здесь, значит, где-то...

Обрадованный Егорушка изо всех сил закричал:

— На-а-дя-я!

— Эге-ге-ге-ее!

— Гоп! Гоп! — откликнулся Никандр Петрович.

Первым услышал голоса людей медведь. Он быстро отскочил от девочки и стремглав скрылся в чаще.

На этот раз и Надя услышала звучные голоса.

— Егорушка! Егорушка! Я зде-е-сь! — крикнула она в ответ и от радости захлопала в ладоши.

— Где ты? — позвал Егорушка.

— Здесь! — раздалось совсем близко — и вскоре Надя бросилась в объятия дедушки, который первый увидел ее и, подняв на руки, крикнул громче прежнего:

— Нашли-и-и, Никандр Петрович! Нашли-и-и!

— Нашли?

— Нашли! — подтвердил дядя Яша. — Здесь она, баловница...

* * *

Наступила осень.

Пожелтели листья осин и берез. Золотом и багрянцем украсилась тайга и от этого стала еще нарядней.

По утрам начались заморозки. Но всходило солнце, быстро таяли тонкие, прозрачные, как стеклышки, льдинки, и так и тянуло пройтись по тихому, пахнувшему грибной сыростью лесу...

Именно в такой день дядя Яша и бабушка провожали Егорушку в управление заповедника — скоро начнутся занятия в школе.

Заодно решили передать на лосеферму Рыжика, теперь заметно подросшего и окрепшего. Лосенок стоял во дворе с вьюками на спине, в которых были вещи Егорушки.

Бабушка Наталья Степановна тут же во дворе укладывала в продуктовую сумку разную снедь. Надя ей помогала.

— Через недельку и Надю к мамке отправим, — приговаривала старуха, суетясь у сумки. — Опять настало время ученья. Так уж вы смотрите, учитесь хорошо. Слышишь?

— Слышу, — ответил Егорушка.

— То-то вот: «слышу». А то займешься Рыжиком—и про ученье забудешь.

Из дома вышел дядя Яша.

— Ну, в путь-дороженьку, — сказал он, сходя с крыльца. — Ты готов, Егорушка?

— Готов. Вот только сумку сюда прицеплю, — ответил Егорушка, привязывая к вьюку бабушкину сумку.

— Пошли тогда, — и дядя Яша начал отвязывать уздечку, за которую Рыжик был привязан к забору.

— Егорушка, — спросила вдруг Надя, — а тебе не жаль отдавать Рыжика на ферму?

— Жалко-то жалко, — ответил Егорушка. — Но ведь ему там веселей будет с другими лосями. Мы с тобой после школы к нему приходить будем. Зимой на санках кататься Никандр Петрович разрешит...

— Вестимо, разрешит! — убежденно сказала бабушка. И, вздохнув, добавила: — А мне жалко. Привыкла я к нему. Словно век с ним... — Потом подошла и поцеловала Егорушку: — Ну путь вам добрый!

Егорушка вслед за дедом двинулся к лесу.

— Прощайте, — уже на ходу крикнул он бабушке и сестре.

— Прощай, Егорушка, прощай! — отозвались Наталья Степановна и Надя. — Маме кланяйся... целуй!

* * *

Егорушка шел впереди. За ним на поводу шагал Рыжик. Шествие замыкал дядя Яша.

Вокруг была тишина. Лишь изредка то тут, то там слышался сухой дробный звук. Это стучал по дереву дятел. И опять все стихало, лес погружался в прежнюю глубокую тишину.

Но вот воздух прорезал новый звук — низкий, протяжный, похожий и на стон и на рев. Он разлился по всему лесу и оборвался. Затем снова возник с такой же скорбной, таинственной силой.

— Дедушка, что это? — спросил Егорушка, останавливая Рыжика.

— Иль не узнаешь? Лось ревет... лось. Осень. Гон у них начался, вот он и ревет, — ответил дядя Яша и, воспользовавшись остановкой, стал раскуривать свою трубку.

В это время лось проревел еще раз. Он стоял на поляне в лесу неподвижно, как изваяние.

— Дедушка, а почему он ревет? — спросил притихший Егорушка.

— Это он, Егорушка, другого быка на бой вызывает.

— На бой?

— На бой, Егорушка, на бой. Вот услышит его другой такой же сердитый драчун и пойдет помериться силой...

— А здорово они дерутся?

— Как же не здорово? До смерти бьются, комар их заешь! Летось пошел я... — начал было рассказывать дядя Яша и вдруг прервал разговор, сделав Егорушке знак, что нужно молчать.

Далеко, в глубине осеннего леса, неожиданно возник ответный лосиный рев. Затем еще и еще.

— Слышишь? — тихо спросил дядя Яша. — Это ревет другой лось: «Иду, мол, на бой! Держись теперича, коль не трус!»

Первый лось опять проревел вызывающе и тоскливо. Ему, как эхо, ответил другой. Звуки стали сближаться.

— Дедушка, — охваченный охотничьим азартом, прошептал Егорушка. — А можно мне посмотреть на них? Я только одним глазком взгляну — и назад.

— Куда ты один пойдешь? Один ничего не увидишь... — Старик подумал. — Уж коль идти, так пойдем с тобой вместе, — добавил он, привязывая тем временем Рыжика к дереву. — Только смотри, ни гу-гу. Делай то, что я буду делать. И ни-ни, ни слова! Понял?

Не дожидаясь ответа, он первый сошел с тропинки.

— Понял, понял! — уже на ходу зашептал Егорушка.

Боясь оступиться или задеть за сухие ветви, мальчик каждый раз перед тем, как шагнуть, внимательно выбирал место, куда поставить ногу, будто шел по болоту и отыскивал кочку, на которую можно наступить, не замочив сапога. Старик шел гораздо непринужденней. Со стороны казалось, что он совсем не думает, произведут ли его шаги шум или нет. Он и действительно об этом не думал и все-таки шел уверенно и бесшумно. Движения его были легки и привычны — по тому, как свободно он шел, в нем чувствовался большой охотничий опыт.

Не доходя до поляны, дядя Яша внимательно огляделся, лег на усыпанную хвоей землю и стал осторожно ползти. То же самое проделал и Егорушка, стараясь не потерять старика из виду.

Так они ползли довольно долго. Вдруг дядя Яша дал знак Егорушке не двигаться с места, затем указал глазами на поляну.

Там, на поляне, охваченный жаждой битвы, стоял лось. Это был старый, громадных размеров бык. Его тяжелые ветвистые рога говорили о возрасте, а могучая шея — о силе. Все в звере было удивительно гармонично, пленяло какой-то дикой и одновременно благородной, полной мужества красотой. Он стоял, гордо подняв голову и жадно втягивая воздух. Ноздри его нервно подергивались. Глаза налились кровью. Он был готов к бою и ждал.

А навстречу двигался его дерзкий противник.

Затаив дыхание, Егорушка подполз к дедушке вплотную и замер, не в силах оторвать восхищенного взгляда от захватывающего зрелища.

Поединок начался. В первые минуты трудно было решить, кто из двух лесных великанов окажется победителем. Наклонив головы, яростно бросались они друг на друга, сшибались рогами, сцеплялись, отскакивали, вставали на задние ноги и снова кидались, пытаясь сбить друг друга с ног и поразить смертельным ударом.

Удар сыпался за ударом. Но оба лося еще одинаково крепко держались на ногах: силы у них оказались равные. Только один из них был моложе и не имел еще опыта борьбы. Вот он на какую-то долю секунды оказался боком к противнику — и сильный, молниеносный удар старого быка свалил его с ног. Безумный страх сковал молодого лося. Дыхание у него перехватило. Кровь хлынула горлом. Сделав судорожное движение, он попытался встать, но последовал новый, еще более страшный удар, и раненый всем телом рухнул на землю...

— Дедушка, что же это? — весь в слезах прошептал Егорушка.

— Что?

— За что он убил его?

— За что? — как бы рассуждая сам с собой, переспросил дядя Яша. И, помолчав, добавил: — Первым хочет быть. Вот и убил. «Уйди, мол, с моей дороги!» Зверь — он и есть зверь. Чего с него спросишь?

— И Рыжика бы убил? — спросил потрясенный Егорушка, втайне надеясь, что дедушка скажет: «Нет».

— И Рыжика... — так же убежденно ответил дядя Яша.

— Нет! — как бы отвечая на свои мысли, сказал Егорушка. — Пусть уж он лучше живет в заповеднике...

* * *

Наступила зима.

Рыжик подрос и вместе с другими лосями воспитывался на лосеферме. Он возил на маленьких санях Егорушку и Надю... ходил под седлом... вместе с другими лосями переносил огромные вьюки... перевозил в санях груз... приходил на подкормку по зову трубы... шагал зимой по глубокому снегу... весной и летом — через речки, по топким болотам и буреломам...

Словом, он делал все, что делали в заповеднике другие лоси, над приручением и воспитанием которых упорно работали научные сотрудники лосефермы.

Вот и сейчас в сопровождении рабочих он вместе с другими лосями шел по тайге вдоль реки, возвращаясь с прогулки.

Рабочие шли впереди, а лоси с Рыжиком во главе тянулись за ними. Путь был трудный. Людям то и дело приходилось перелезать через поваленные бурей деревья, проходить заболоченные места.

— Передохнем немного, — сказал один из рабочих, останавливаясь и доставая кисет с табаком. — Душный сегодня день. Прошли не так уж много, а, сознаюсь, я порядком устал.

— Душный день, это верно, — отозвался второй рабочий.

— И знаешь, все время мне кажется: пахнет гарью! Вот здесь давит! — первый рабочий показал на грудь. — Ты не чувствуешь?

— Дыма не чувствую, — сказал второй рабочий. — А вот в горле першит. Ну да осталось немного: до фермы, я полагаю, километра три, не больше.

Первый из них взглянул на часы. Потом пристально посмотрел на дерево, по веткам которого сразу в одно время пробежало несколько рыжих пушистых зверьков. В этом же направлении над просекой пролетело несколько птиц.

— Погляди! — удивленно сказал первый рабочий второму. — Птицы, белки... И все в одну сторону — от поселка. С чего бы? Может, и в самом деле тайга горит?

— Пожалуй, давай поспешим! — заторопился второй рабочий.

— Давай, — согласился его товарищ.

И, понукая лосей, они торопливо двинулись в путь.

* * *

В кабинет директора заповедника вбежал Остап Андреевич Положий.

— Беда, Владимир Васильевич! — сказал он, еле переводя дыхание. — Лес горит!

— Что? Что?..

— Пожар, я говорю! Огонь подходит к лосеферме...

— Немедленно соберите всех рабочих! Мобилизуйте всех: и мужчин и женщин! — быстро запирая стол, распорядился Владимир Васильевич. — Идите и действуйте. Я сейчас туда сам приду.

— Есть! — ответил Остап Андреевич и направился к выходу.

— Да, минутку, — остановил его директор и взялся за телефонную трубку. — Никандр Петрович знает?

— Нет.

— И не говорите ему ничего — он сильно болен, — предупредил директор.

* * *

Огонь в лесу распространялся с поразительной быстротой. Он бежал по сухой траве, скользил вверх по деревьям, охватывал пламенем молодые сосны и снова опускался на землю, устремляясь вперед и вперед.

В двух местах уже загорелась изгородь лосефермы. Сухие сосновые жерди, превратившись в сплошную стену огня, сгорали и рушились. Пожар бушевал здесь с особенно страшной силой: языки пламени поднимались высоко вверх, быстро растекались и окружали огнем весь загон.

Обезумевшее стадо лосей металось из стороны в сторону и всюду наталкивалось на едкий дым и буйное пламя. Сначала лоси действовали разрозненно. Но вскоре сбились в кучу. Задние слепо следовали за передними, нажимали на них, а те, наталкиваясь на огонь, сворачивали вправо или влево, увлекая за собой все стадо.

Вскоре огонь перебросился к постройкам. Во главе с директором и Остапом Андреевичем рабочие лосефермы рубили изгородь, обливали здания водой из брандспойтов, тушили вениками огонь на земле. И все-таки не могли одолеть стихию.

В бешеной скачке, подгоняемые огнем, лоси пронеслись вглубь большого загона, затем устремились в малый загон. Лоси жались друг к другу, теснились к ограде и всей тяжестью своих грузных тел давили на большие ворота, ведущие в лес. Ворота то подавались вперед, то снова выпрямлялись. Казалось, вот-вот они не выдержат — и либо откроются настежь, либо рухнут совсем.

Рядом вспыхнул крытый навес. Пламя ярко разгорелось. Жар усилился. Здание превратилось в костер. Полетели искры, повалил густой дым.

Волна лосиных тел обрушилась на ворота. Затрещали доски, заскрипели засовы. Ворота рухнули, и животные вырвались наконец на свободу...

* * *

В то время как свирепствовал пожар, тяжело больной Никандр Петрович лежал в постели. Открыв воспаленные глаза, он пристально посмотрел в окно. Сквозь стекло он увидел покрасневшее от зарева небо. Через силу приподняв с подушки голову, он еле слышно спросил жену, стоявшую спиной к нему у окна:

— Варенька, что это? Закат или зарево?

Варвара Михайловна ответила не сразу. «Сказать правду или не сказать?» — как видно, подумала она. После мгновенного раздумья она решила все же сказать:

— Зарево, мой дорогой. Тайга горит...

— Ах, как не во-время я слег. Проклятый приступ! Сходила бы, Варенька, узнала: нет ли опасности для лосефермы?

— Схожу, схожу... Только ты усни, — сказала она и, освежив компресс на лбу больного, тихо вышла из дома.

Взволнованный Никандр Петрович поднялся с кровати, заглянул в окно. По двору, мимо дома Никандра Петровича, с криком бежали ребята с Егорушкой во главе.

— Мальчик! Мальчик! Егорушка! — крикнул Никандр Петрович, открыв окно. — Что там случилось? Куда все бегут?

— Лоси вырвались в тайгу! Ферма горит!

Едва держась на ногах, Никандр Петрович добрался до двери, снял со стены трубу и, шатаясь, вышел из дома...

* * *

В бешеной скачке лоси метались по лесу. Гонимые страхом, вместо того чтобы прорваться мимо огня и бежать от ворот по прямой в тайгу, они свернули в сторону и помчались вдоль изгороди. Встретив и здесь живую стену горящего леса, они повернули обратно. Но куда бы теперь они ни бежали, всюду наталкивались на дым и пламя. Передние внезапно останавливались, в то время как задние продолжали движение. Лоси наскакивали друг на друга, сбивались в кучу. Получилась страшная давка.

Но вот откуда-то издалека донесся до них знакомый, призывный звук трубы.

Вожак стада Герой вскинул голову и остановился. За ним остановились все лоси.

Звук доносился до них все отчетливее и сильнее.

Это трубил Никандр Петрович. Он стоял на противоположном берегу, где был запасный загон, и посылал сигнал за сигналом.

Герой еще раз прислушался. Затем первым смело двинулся вниз и спустился к реке. Лоси устремились за ним. Минуту спустя все стадо решительно вошло в воду. Легко преодолевая течение, лоси поплыли на противоположный берег реки.

Никандр Петрович трубил до тех пор, пока лоси не вышли на берег. Только тогда он перешел в загон и стал трубить из-за ограды.

Лоси потянулись к воротам. Вот один из них шагнул вперед и вошел за ограду. За ним второй, третий. И вскоре все стадо оказалось в запасном загоне, далеко от огня.

Рабочие закрыли ворота.

* * *

— Как хорошо, что я застал вас обоих, — сказал Никандр Петрович, входя на бобровую ферму, где директор и профессор Круглов, облачившись в белые халаты, осматривали молодых бобрят. — Я зашел, Владимир Васильевич, договориться с вами о выпуске в лес всего нашего стада.

— Всего? — удивился директор. — Не рано ли, Никандр Петрович? Стоит ли рисковать всем стадом? Как вы думаете, Валентин Николаевич? — спросил он профессора Круглова.

— По-моему, тоже рискованно, — согласился профессор Круглов.

— О каком риске вы говорите? — вспылил Никандр Петрович. — Ей-ей, ничего не понимаю. Если уж во время пожара все лоси пришли на сигнал, то чего нам теперь опасаться?

— А вы уверены, Никандр Петрович, что лоси переплыли реку и вошли в запасный загон именно благодаря сигналу? — иронически спросил профессор Круглов.

— Конечно, уверен! А вы, я вижу, опять сомневаетесь. Вы упрямо отрицаете возможность приручения лосей, то есть, по существу, отрицаете павловское учение о рефлексах.

— Никандр Петрович, голубчик, — как всегда, свысока и даже покровительственно сказал профессор Круглов, — простите меня, но вы позволяете суждения, я бы сказал... недостойные! Да, я действительно не уверен, что диких лосей можно сделать домашними. Но это не дает оснований объявлять меня противником Павлова.

— Товарищи, товарищи, — остановил Круглова директор. — К чему этот вечный спор?

— Нет уж, позвольте мне высказаться! — упрямо сказал профессор Круглов. — Я никогда не отрицал, что у лосей, живущих на ферме, можно выработать условный рефлекс на сигнал. Я утверждаю только одно: действие этих рефлексов временно, непрочно. Как только лоси попадут в лес, все привитые им рефлексы слетят с них, как шелуха! Стадо разбежится, и никакими сигналами его не вернешь!

— Но ведь во время пожара оно не разбежалось, а вернулось! И именно на сигнал! — возразил Никандр Петрович. — Почему же это вас не переубедило?

— А вот почему, — привычным тоном лектора ответил профессор Круглов. — Действительно, лоси бросились из горящего леса в воду и вышли на берег, где не было огня. Но ведь так поступают все дикие животные, когда спасаются от лесного пожара. При чем же тут ваш сигнал? Никандр Петрович, поймите, в научной работе нельзя торопиться. Да и нельзя рисковать опытным стадом, стоящим полмиллиона! Гораздо разумнее подождать... ну, хотя бы до зимы. Тогда мы сможем хоть по следам найти лосей, выпущенных в тайгу. А в том, что они разбегутся, я не сомневаюсь!

— Ну, знаете! — возмутился Дудин и, обращаясь к директору, воскликнул: — Владимир Васильевич, вы слышите?

— Слышу, — ответил директор. — И считаю, что профессор Круглов в данном случае более прав, чем вы. Я не разделяю его пессимизма и все-таки согласен, что выпуск лосей в тайгу нужно отложить до зимы. Не потому, конечно, что зимой их будет легче найти — иронизировать здесь неуместно. А потому, что зимой в лесу меньше корма. Отсюда больше вероятности, что лоси будут возвращаться на подкормку. Горячиться в таком деле нельзя. Так, значит, и решим...

* * *

В бело-серебряном инее склонились березы. Лес опустел и уснул.. Зима.

По замерзшей реке тянулись два обоза, груженных дровами: обоз лошадей и обоз лосей. Лошади то и дело по брюхо проваливались в снег, между тем как лоси свободно шагали, легко волоча за собой тяжелые сани. Они шли медленным, размеренным шагом, ни разу не останавливаясь, и вскоре опередили привычных к работе, но выбивающихся из сил лошадей.

Следом из-за поворота реки показались еще две упряжки лосей. Они шли не шагом, а размашистой рысью, поэтому скоро поровнялись с обозами, обогнали их и, выйдя на прямую дорогу, помчались еще быстрее.

Это соревновались в скорости бега Герой и Рыжик. Оба лося были запряжены в легкие сани. Героем управлял Никандр Петрович, Рыжиком — Егорушка.

Сначала Герой шел впереди. Но вот Рыжик стал заметно подтягиваться и наконец поровнялся с соперником.

— Давай, давай! — весело подбадривал Егорушку Никандр Петрович. — Нажимай!

— Вперед, Рыжик, вперед! — понукал своего «рысака» Егорушка. — Еще немного... Нажми!

— Вперед, Герой! — крикнул и Никандр Петрович.

Лоси побежали еще быстрее. Некоторое время они шли голова в голову. Но вот Герой ускорил бег и опять оторвался от Рыжика.

— Вперед, вперед, Рыжик!—нетерпеливо крикнул Егорушка и вдруг пронзительно свистнул.

Рыжик рванулся, сравнялся с Героем, потом на секунду немного сдал, затем опять подтянулся и наконец пошел совсем вровень...

Впереди уже были видны деревянные постройки заповедника. Против них на реке стояли Татьяна Александровна, Положий, дядя Яша с внучкой и несколько школьников.

Рыжик успел опередить Героя и теперь, заняв дорожку, уверенно шел к финишу.

Дети не выдержали и побежали навстречу.

— Рыжик, Рыжик, скорей! — подпрыгивая на одной ноге, счастливо кричала Надя.

Ей вторили остальные:

— Егорка, поддай!

— Прибавь!

— Вперед, Рыжик! Вперед!

Рыжик промчался мимо и, перейдя на шаг, остановился у финиша. Вслед за ним подошел Герой.

— Ай да Егорушка! Ай да молодец! — приветствовал Егорушку дядя Яша, взяв Рыжика под уздцы.

— Да, Егорушка, из твоего Рыжика выйдет толк! — похвалил и Никандр Петрович, слезая с саней и передавая Героя одному из рабочих. — Ход у него замечательный!

Дети обступили Рыжика, наперебой угощая его кто булкой, кто конфетой, кто сахаром. Они похлопывали его по разгоряченному телу и награждали самыми ласковыми именами.

С высокого берега спустился на реку директор заповедника Владимир Васильевич.

— А я как раз к вам собрался, Владимир Васильевич! — сказал Никандр Петрович, здороваясь с директором. — Хотел договориться относительно выпуска лосей.

— Когда вы хотите выпускать? — настороженно спросил Владимир Васильевич.

— Мы хотели бы завтра, — сказал Дудин твердо.

Директор подумал, вздохнул, потом согласился:

— Ну что же, не возражаю. Завтра, так завтра. Не возражаю.

* * *

Рано утром у ворот лосефермы собрались все руководители заповедника: директор, профессор Круглов, Никандр Петрович, заведующий хозяйством Положий и другие. Сюда же пришли дядя Яша с Егорушкой и Варвара Михайловна со школьниками.

В этот день был назначен первый массовый выпуск лосей.

— Ну как, Никандр Петрович, выпускаете? — волнуясь, спросил Владимир Васильевич.

— Сейчас будем выпускать, — ответил Никандр Петрович.

— Волнуешься? — спросила его жена.

— Как тебе сказать?.. И да и нет, — сказал Никандр Петрович.

— Да что уж там! Сознайтесь... поди, ёкает? — показывая на сердце, пошутил Владимир Васильевич.

— Ёкает! — в том же тоне ответил Никандр Петрович. — Но к делу это не относится: эмоции — одно, а дело — другое...

— Все готово, Никандр Петрович, — сказал один из рабочих. — Можно выпускать?

— Выпускайте! — скомандовал Никандр Петрович.

Рабочие открыли ворота.

Путь в тайгу был свободен. Но лоси и не думали оставлять загон. Одни из них стояли и с недоумением смотрели на людей, другие переходили с места на место, но никто не выходил из ограды.

Тогда рабочие стали подталкивать лосей. Первым вышел за ворота Герой. За ним — вначале робко, потом все увереннее — потянулись и остальные.

Лоси уходили все дальше и дальше, оставляя в снегу длинные прямые линейки следов.

— Вот и ушли! — нарушил напряженное молчание директор заповедника.

— Ушли! — как эхо, отозвался Никандр Петрович.

И снова все замолчали.

Егорушка не выдержал.

— Владимир Васильевич, — спросил он, обращаясь к директору. — Вы видели? И мой Рыжик пошел!

— Как же, как же, конечно, видел... Только вот напрасно ты отпустил его, Егорка! — не показывая вида, что шутит, серьезно сказал Владимир Васильевич.

— Почему? — растерялся Егорушка.

— Как «почему»? Уйдет — и поминай, как звали!

— Правда? — спросили другие ребята.

— А вы как думаете? — Владимир Васильевич посмотрел на них с преувеличенной заинтересованностью.

— По-моему, не уйдет, Владимир Васильевич, — робко возразил Егорушка.

— Ну, это, братец ты мой, еще бабушка надвое сказала! — серьезно сказал Владимир Васильевич. Затем притянул Егорушку к себе, обнял его и добавил совсем другим тоном: — Шучу я, Егорушка... Вернется твой Рыжик! И все они вернутся. Ведь правда, Никандр Петрович?

— Безусловно. Обязательно вернутся! — твердо ответил Никандр Петрович.

Последний лось мелькнул среди деревьев. Мелькнул и пропал, и все стадо скрылось в тайге.

* * *

Бесшумно скользя на лыжах по глубокому снегу, шел по лесу Назарка. За спиной у него было ружье, за поясом заткнут топор. Лавируя между деревьями и кустарником, он шел без дороги, весь усыпанный снегом, мягко падавшим с потревоженных веток.

В лесу было тихо. Тем не менее охотник то и дело останавливался и прислушивался. По дороге ему попадалось много следов: то они тянулись прямой длинной цепочкой, то петляли вокруг кустов; то разрисовывали на полянках замысловатые узоры, подходили к деревьям и вдруг куда-то исчезали совсем.

Но никакой из этих следов не привлекал внимания Назарки. В одном месте он совсем близко подошел к белому, как снег, зайцу. В другом — внезапно столкнулся с лисой. Но и тогда он остался равнодушным и даже не снял ружья.

И вот он увидел то, что так долго и упорно искал: впереди был свежий лосиный след. Чуть подальше — еще один, за ним — еще и еще.

Назарка остановился, внимательно осмотрелся и осторожно пошел по следу...

Лоси паслись не далее, чем в километре от того места, где он увидел их след на снегу. Спокойно шагали они по глубоким сугробам, переходили от дерева к дереву и обкусывали тонкие, хрупкие ветки.

Назарка крался по следу, как вор. Он еще не видел лосей. И все-таки часто останавливался, прислушивался и крепко сжимал ружье.

На пути его встречались ветки, занесенные снегом. Лыжи застревали в них и мешали идти. В одном месте он с ходу врезался в такой предательский снежный бугор и упал. Раздался сухой треск.

Назарка замер...

Лоси насторожились...

Прошли две-три мучительные минуты. Ноги у Назарки подвернулись и ныли. А он все лежал, боясь подняться и спугнуть животных. Наконец он встал, бесшумно обошел опасное место и тут вдруг увидел лосей.

Они стояли и лежали среди невысоких стройных осинок.

Назарка знал, что малейший шорох может спугнуть осторожного зверя. Медленно-медленно поднял он ружье и прицелился в самого крупного, статного лося.

Раздался выстрел. Зверь вздрогнул, потом резко рванулся вперед, отпрянул в сторону и размашисто побежал по лесу, оставляя на снегу кровавый след.

Назарка кинулся за ним.

Часть лосей побежала за раненым, часть повернула в другую сторону и скрылась в чаще...

* * *

Наблюдатель заповедника дядя Яша обходил свой таежный участок. Он шел на широких охотничьих лыжах, с ружьем за плечами. Впереди бежал его постоянный спутник Цыган.

Ничего тревожного вокруг не было.

Вдруг вдали прогремел сухой, резкий звук ружейного выстрела.

Дядя Яша остановился, прислушался. Потом, нахмурившись, решительно зашагал в ту сторону, откуда донесся выстрел.

Раненый лось с отчаянным напряжением бежал по глубокому снегу. С каждым шагом он все чаще спотыкался, порой валился в снег, но тут же вскакивал и бежал дальше.

За лосем упорно гнался Назарка. Алый след уводил его в чащу. Он едва продирался между стволами, а на полянках долго петлял между пригнутыми снегом березками.

Идти было трудно. Чтобы облегчить движение, Назарка вначале сбросил с себя пустой заплечный мешок. Потом зачем-то снял и выбросил рукавицы.

Лось был уже на виду. Казалось, вот-вот—и добыча будет в руках. Но сил больше не было. Ноги начали заплетаться. С отчаяния Назарка вскинул ружье и еще раз выстрелил в уходящего лося...

Пуля попала в цель. Лось покачнулся, грузно пробежал по инерции несколько шагов и тяжело рухнул в снег.

Назарка вплотную подошел к нему. Лось был еще живой. Его большие карие глаза с ужасом глядели на человека и, казалось, просили о пощаде.

Но Назарка не обратил внимания на этот взгляд. Он замахнулся топором и со страшной силой ударил лося по лбу.

Голова лося безжизненно поникла.

Назарка облегченно вздохнул и вытер вспотевший лоб ладонью. Только теперь он мог видеть и слышать все, что было вокруг. Он вдруг обернулся и прислушался — из леса доносился заливистый лай собаки...

Назарка растерянно огляделся. Первой его мыслью было бежать. Бежать куда угодно, только бежать!

Он судорожно заткнул за пояс топор, схватил ружье, закинул его за плечи. И тут вдруг вспомнил про вещевой мешок и рукавицы. Падая и спотыкаясь, он побежал за вещами.

Лай собаки слышался все ближе и ближе. Дядя Яша уж дошел до места, где паслись лоси, внимательно осмотрел его, обнаружил свежую лыжню, кровавый след и теперь уверенно побежал по тайге.

Назарка тем временем успел подобрать свои вещи и снова пошел по целине. Ноги его не слушались. Из груди вырывался стон. А он все шел и шел, подгоняемый страхом.

Вскоре он вышел к реке. Берег здесь был крутой и неровный. Назарка пригнулся и начал спускаться с горы. Но на самом быстром ходу одна лыжа нашла на другую, Назарка споткнулся и кубарем покатился вниз.

Собака лаяла совсем уже близко.

Выбравшись из глубокого снега, Назарка испуганно огляделся, увидел сзади собаку и из последних сил побежал через реку.

— Сто-о-й! Сто-о-ой! — раздался грозный окрик.

Назарка вздрогнул и обернулся. Сзади, на берегу, стоял дядя Яша.

— Стой, говорят тебе! — еще раз крикнул старик и стал спускаться к реке.

Окрик подействовал на Назарку, как удар хлыстом. Собрав последние силы, он побежал снова. Ему надо было теперь взобраться по сугробу на берег. Но ноги совсем уже отказывались служить. Остался один выход — ползти. И Назарка пополз. Он отчаянно карабкался, цепляясь за ветки, обрывался, скользил вниз, снова поднимался и полз, полз.

Расстояние между дядей Яшей и Назаркой все сокращалось. Цыган бросался Назарке в ноги, обегал его, отступал и вновь кидался, мешая ползти.

Наконец, забравшись наверх, Назарка не выдержал. С хриплой руганью он скинул с плеча ружье и выстрелил в пса. Цыган взвизгнул, отпрыгнул за дерево и залился еще более яростным лаем. Назарка выстрелил второй раз. И опять промахнулся: пуля стукнулась в дерево, не задев собаки... Дядя Яша, остановившись против Назарки, тоже снял с плеча ружье и крикнул:

— Эй, ты! Ошалел, что ли? Брось сейчас же ружье! Вот те крест, пришибу, как крысу! И отвечать не буду... Тебе говорят?

Но Назарка не слушал. Судорожно вставив в ружье два патрона, он теперь стал целиться в дядю Яшу.

— Уйди! — истерично кричал он, сжав дрожащими руками ружье. — Слышишь ты, уйди! Душу ты мою вымотал! При-стре-лю!.. — завопил Назарка и вдруг, еще сам того не желая, нажал на спуск.

Пуля просвистела над ухом дяди Яши. Но тот даже не вздрогнул.

— Эх, дурак ты, дурак! — спокойно сказал старик, приближаясь к Назарке. — Неужто тебе своя жизнь надоела? Ну, на... стреляй! — он открыл и подставил под выстрел свою широкую грудь. — Испужать, что ли, вздумал?

Назарка стоял и молчал. Он весь был в снегу, одежда изорвана, лицо исцарапано, залито кровью. Он как-то вдруг сразу обмяк, притих и стоял теперь, потупив голову, стараясь не глядеть на дядю Яшу.

— Ну-ка, давай ружье! Слышишь, тебе говорю! — приказал старик, подходя к Назарке.

— Пусти меня, дед, — процедил Назарка.

— Нет, друг, не пущу. Заварил кашу — сам и расхлебывай. Пустить закон не позволяет. По какому праву я тебя пущу? Давай ружье.

Назарка молча подал ружье.

— Курить хочешь? — спросил дядя Яша, доставая кисет и трубку.

Назарка кивнул головой. Оба закурили.

— Ну, а теперь пойдем, — сказал дядя Яша и, пропустив Назарку вперед, позвал за собой Цыгана.

* * *

К берегу замерзшей реки из леса выбежало четыре лося. Немного погодя к ним присоединились еще три, затем еще...

Вскоре на берегу собралось небольшое стадо. Лоси постояли, осмотрелись. Потом спустились вниз и медленно пошли по реке.

Вдали виднелась лосеферма.

Двое рабочих расчищали возле загона дорогу от снега.

— Смотри, — сказал один из них, показывая на реку. — Никак, лоси вернулись?

— Не может этого быть! Где? — не поверил второй.

— Да вот, погляди. Один, два, три, четыре, пять... Штук пятнадцать, не меньше!

* * *

Никандр Петрович сидел в лаборатории, склонившись над микроскопом. Он так увлекся работой, что не слышал, как открылась дверь и в комнату вошел рабочий.

— Никандр Петрович, лоси вернулись! — сказал рабочий.

— Как — вернулись? Когда? — спросил Никандр Петрович.

— Вот сейчас.

— Все стадо?

— Нет, штук пятнадцать, не больше.

— Странно... очень странно! — высказал Никандр Петрович вслух свои беспокойные мысли. — Почему они так рано пришли? Что случилось?

* * *

В морозном воздухе разлился протяжный звук трубы.

Это созывал лосей Никандр Петрович. Он ходил по тайге, время от времени останавливался и трубил.

Пока Никандр Петрович искал лосей в одном месте, Егорушка и рабочий лосефермы искали их в другом. Потом они сошлись вместе.

— Нет? — глухо спросил Никандр Петрович.

— Нет, — сокрушенно сказал рабочий. — Уж очень сугробы везде намело. Ни одного следа не видно!

Никандр Петрович тяжело вздохнул.

— Вот что, вы идите тогда домой. А я пройду еще за излучину реки. Может, там их увижу.

Рабочий с сомнением произнес:

— Сходить, оно, конечно, недолго. Да навряд ли они там. Далеко, видно, ушли.

Он сел на пень и закурил.

Никандр Петрович вышел на берег пустынной реки. Послышался звук трубы.

Солнце спустилось к самому горизонту, осветило небо огненно-красным светом и скрылось за лесом.

* * *

— Вы слышали, Владимир Васильевич? — спросил профессор Круглов, входя в кабинет директора. — Стадо до сих пор не нашли.

— Знаю, — ответил директор.

— Даже Героя и Рыжика и то не нашли!

— И это знаю.

— Что же вы скажете, Владимир Васильевич?

— А вы что скажете, Валентин Николаевич?

— Я уже говорил об этом и раньше: вся эта затея с выпуском лосей в тайгу рискованна и поспешна.

— Да? А по-моему, Валентин Николаевич, еще рано делать выводы. Что случилось? По существу, ничего. Прошел всего день. И за этот день вернулась часть стада. Значит, придут остальные!

— А если не придут?

Владимир Васильевич отошел к окну и ничего не ответил.

* * *

За окном завывала метель. Варвара Михайловна нетерпеливо ходила по комнате, поджидая мужа.

Наконец в сенях хлопнула дверь. В комнату вошел Дудин. Одежда его была вся в снегу, меховая шапка и лицо покрыты инеем.

— Боже мой, что с тобой? — встревожилась Варвара Михайловна, взглянув на усталое, измученное лицо мужа.

Едва держась на ногах, Никандр Петрович прошел к печке и, не снимая с себя верхней одежды, тяжело опустился в кресло.

— Плохо, Варенька, плохо! — сказал он тихо.

— Не нашли?

— Нет... все следы замело! — Никандр Петрович опустил голову, закрыл руками лицо. — Дурак! Какой я дурак, что выпустил в такую погоду!..

— Дорогой мой, ну кто же знал, что будет такая пурга? — попробовала успокоить его Варвара Михайловна.

— Не говори, Варенька, ничего не говори, — попросил он, попрежнему не поднимая головы.

Раздался телефонный звонок. Варвара Михайловна взяла трубку.

— Что? Да, пришел... Хорошо... Я передам ему. — Она обернулась к мужу: — Звонил Владимир Васильевич. Просит тебя срочно прийти к нему.

— Что? — как бы очнувшись, спросил Никандр Петрович.

— Владимир Васильевич просит тебя прийти.

Никандр Петрович медленно поднялся с кресла.

— Вот оно... начинается! — сказал он и направился к двери.

* * *

Несмотря на поздний час, в кабинете директора горел свет. Владимир Васильевич нервно ходил по кабинету, не будучи в силах сдержать свой гнев.

— Нет, вы понимаете, что он сделал? — говорил он, обращаясь по очереди то к профессору Круглову, то к Положему, то к дяде Яше и другим сотрудникам заповедника. — Он совершил сразу два преступления! Мало того, что он лишил нас стада, он еще и обокрал науку! Да, да, обокрал науку!

В комнату вошел Никандр Петрович. Не видя его, Владимир Васильевич продолжал, передавая папку Положему:

— Завтра же перешлите это в народный суд...

— Владимир Васильевич, а может быть, обождать немного? — вступился дядя Яша.

— Нет, нет! Пусть отвечает, как следует по закону. На обложке напишите: Назар Алексеевич Комаров. Охотничий билет номер... — он заглянул в папку, — 5173. Задержан наблюдателем заповедника Яковом... Яковом... Дядя Яша, — обратился директор к сторожу, — я все забываю, как тебя по батюшке?

— Терентьев, — подсказал дядя Яша.

— ...Яковом Терентьевичем Ильиным, — продолжал диктовать директор, — при незаконной охоте на лося...

— Владимир Васильевич, что тут происходит? — недоуменно спросил Никандр Петрович.

— Вот, полюбуйтесь! — указал директор на ружье Назарки и расшитый узорами ременный ошейник Героя, лежавшие на столе. — Это вот мы ему обязаны, — показал Владимир Васильевич на сидящего у стола браконьера, — он убил вожака и разогнал все стадо!

— Что? Что? — переспросил Никандр Петрович. Потом быстро перевел взгляд на Назарку. — Убил? Героя убил?

Назарка ничего не ответил.

— Теперь я все понимаю, — не глядя ни на кого, произнес Никандр Петрович. — Все...

* * *

Наступило утро. На реке собрались почти все работники заповедника. Всем хотелось проводить лыжников во главе с Никандром Петровичем, отправлявшихся на поиски лосей.

— Ну, Никандр Петрович, ни пуха вам, как говорится, ни пера! — напутствовал Дудина директор. — Надеюсь на вас.

— Не беспокойтесь, Владимир Васильевич. Из леса не выйдем, а лосей найдем! — убежденно ответил Никандр Петрович.

— Куда они денутся? — подтвердил и дядя Яша. — Правда, Егорка? Найдем твоего Рыжика?

— Найдем! А чего же? — ответил Егорушка и побежал вслед за уходящими лыжниками.

* * *

Никандр Петрович выдвинулся вперед и, подняв трубу, послал в воздух громкий сигнал.

Звуки трубы разнеслись по тайге и дошли до слуха лосей. Вот один из них насторожил уши. Это Рыжик прекратил обкусывать ветки и прислушался.

Послышался второй, третий сигнал. Затем сильный, пронзительный свист Егорушки.

Рыжик оглянулся на остальных лосей и вдруг решительно зашагал. Вслед за ним потянулись другие лоси. Но многие еще остались на месте: одни спокойно лежали, другие кормились.

Тогда Рыжик вернулся, подошел к стаду и, постояв немного, снова пошел вперед.

Послышался новый сигнал.

Рыжик ускорил шаг.

Поднялись и другие лоси...

И вот стадо потянулось к реке.

— Идут!

— Идут!

— Товарищи, посмотрите! — раздавались со всех сторон возбужденные голоса.

— А кто это первый идет? — лукаво спросил Егорушку Никандр Петрович. — Неужто Рыжик?

— Рыжик, Рыжик! — закричал Егорушка.

— Быть ему теперь вожаком! — сказал Никандр Петрович.

— И то правда, — добавил дядя Яша. — На-ка вот, Егорушка, эту штуку надень на Рыжика.

Он достал из сумки и протянул внуку красиво расшитый ременный ошейник, снятый с Героя.

— Пусть носит, коль его назначили вожаком!

Вдали показалась последняя группа лосей.

— Ура! Идут остальные! Смотрите! Все... все пришли! — счастливо и возбужденно закричал Егорушка и побежал навстречу лосям.

Никандр Петрович поднял руку, призывая к тишине.

— Друзья мои! — взволнованно начал он, обращаясь к стоявшим вокруг него людям. — Сегодня мы с вами завершили важнейший этап нашей работы, имеющей огромное научное и народнохозяйственное значение. Но если сегодня паслось в тайге стадо в несколько десятков голов, то завтра тысячи, десятки тысяч лосей будут пастись в наших лесах и возвращаться на зов человека! Если сегодня разведением домашних лосей в тайге занимаются лишь опытные лосефермы, то завтра сотни и тысячи колхозных ферм будут выращивать этих ценных животных! Я верю: недалеко то время, когда на огромных лесных пространствах эти подлинные великаны леса будут служить нам, людям, как служат нам другие домашние животные!..

Лицо Никандра Петровича было взволновано. Казалось, он смотрел куда-то далеко-далеко и перед ним открывались картины будущего.

По заснеженной тайге тянутся запряженные лосями колхозные обозы...

Лоси переносят тяжелые экспедиционные вьюки...

Люди едут на лосях верхом...

Вывозят на них из леса пушнину и птицу...

Идут по сугробам, по бездорожью, удаляясь все дальше и дальше.

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

Н. ГРОМОВ

СМЕЛЕЕ, ГЛУБЖЕ, ЯРЧЕ!

(Заметки о сценариях кинодраматургов-дебютантов)

На титрах фильмов, выпущенных в последнее время, можно прочесть новые имена сценаристов. Факт знаменательный и многообещающий. Пусть наши встречи с молодыми кинодраматургами, выступившими со своими первенцами, были и не во всех отношениях отрадны, пусть о многом с дебютантами хочется поспорить, не со всем можно согласиться, все равно появление новых людей в сценарной литературе чрезвычайно радует.

Что греха таить, ни в одном жанре не было такого ничтожно малого притока новых сил, как в кинодраматургии. В прозе, поэзии, драматургии за истекшие два-три года мы познакомились с новыми авторами, по праву занявшими место рядом со своими старшими товарищами. За это время было выпущено из стен Государственного института кинематографии немало молодых киносценаристов. А кого мы можем назвать из них, чьи произведения были бы осуществлены в художественной кинематографии в 1952—1953 годах?

Объясняется столь печальное обстоятельство прежде всего недостаточным количеством выпускаемых за последнее время кинофильмов.

Развитие кинодраматургии, появление талантливых сценаристов неразрывно связано с увеличением выпуска фильмов. Кроме того, в интересах развития кинодраматургии надо до конца разбить укрепившуюся порочную теорию о сценарии как о полуфабрикате.

Хотя сценарий и предназначен для фильма, он тем не менее — самостоятельное литературное произведение и существует на равных правах с любыми другими жанрами литературы. Высокомерное, барски-снисходительное отношение к сценарию как к полуфабрикату встречается, правда, все реже и реже, но до конца еще не изжито. Это, в частности, выражается и в том, что толстые литературно-художественные журналы не печатают сценариев, и в том, что очень редко у нас появляются статьи, посвященные разбору произведений кинодраматургии (сценарист может рассчитывать только на один-два абзаца в рецензии на фильм).

Все это вместе взятое, а также ряд других причин более или менее значительных и привели к тому, что отряд кинодраматургов оказался у нас недопустимо малочисленным и слабо пополнялся талантливыми людьми.

Хочется верить, что такое положение начало изменяться к лучшему. Первые ласточки уже появились. Будем с нетерпением ждать новых и новых имен кинодраматургов. Появление их — одно из основных (если не самое основное) условий успешного развития нашей кинематографии.

* * *

Искусство сценариста сложное и трудное. Вряд ли оно легче искусства драмы, как известно, самой трудной формы литературы.

Сценарист так же ограничен размером произведения, как и драматург: максимум— это три-четыре печатных листа. Понятно, что это требует очень высокого, точного мастерства автора. Сценарист обязан в совершенстве знать законы кинематографа, владеть ими. Без понимания этих законов может быть погублен даже самый хороший замысел.

Надо сказать, что в вопросе о специфике сценария было много путаного и ложного. Были попытки доказать, что сценарист

должен владеть только особыми «секретами» кино и что литературное мастерство для него необязательно. Подобная вредная «теория» могла привести только к отрыву кинодраматургии от литературы. Но нельзя впадать и в другую крайность — забывать о законах жанра, не видеть их характерных особенностей.

Что же нового принесли в кинодраматургию молодые авторы? Насколько овладели они искусством кинодраматургии? В чем их достоинства и недостатки? Ответы на эти вопросы можно получить, рассмотрев несколько сценариев, написанных в последнее время.

Из пяти сценариев молодых кинодраматургов — «В тайге сибирской» («Случай в тайге») Л. Иванусьевой, «Северное сиянье» («Таинственная находка») В. Спириной, «Салтанат» Р. Буданцевой, «Золотые яблоки» В. Казанской, «Чемпион мира» В. Ежова и В. Соловьева — первые два уже осуществлены в кинематографе, остальные ставятся или готовятся к постановке в ближайшее время.

* * *

Действие сценария «Салтанат» Р. Буданцевой происходит у величественных гор Тянь-Шаня, у берегов красивейшего Иссык-Куля; герои Л. Иванусьевой живут и трудятся возле Байкала, среди суровой забайкальской природы.

Отрадно, что авторы решили рассказать нам о тех местах, которые всегда влекут воображение, особенно молодых кинозрителей.

К сожалению, у нас мало художественных фильмов, в которых были бы запечатлены поэтичные, прекрасные картины природы, быта, жизни наших союзных республик или дальних областей Российской Федерации.

Л. Иванусьева и Р. Буданцева хорошо почувствовали аромат, прелесть, неповторимое своеобразие Забайкалья и Киргизии. В сценариях есть эпизоды, позволяющие режиссерам воссоздавать впечатляющие, полные настоящей лирики картины живой природы.

Молодые сценаристы внимательно изучили характерные особенности того материала, о котором решили рассказать. Видно, не в тиши кабинетов родились эти сценарии. Они созданы после внимательного изучения действительности. Их авторы сердцами своими восприняли характерные особенности окружающей их жизни и людей. Молодые сценаристы проявили хорошую наблюдательность, меткость взгляда, широту кругозора.

* * *

В сценарии Л. Иванусьевой элементы художественные и этнографические слиты воедино, органично, взаимно обогащают один другого. Мы бы не проникли в духовный мир изображенных людей и не поняли всей своеобразной прелести природы, если бы не видели, как действуют в общении с ней герои сценария.

Вот, например, одна из первых сцен.

«Идет по тайге Елена. Рядом бежит большая белая лайка...

Сплошной стеной стоит нетронутая тайга. Слышится гудок паровоза.

Елена выходит на просеку. Здесь между медными стенами соснового бора змеится блестящая полоска рельсов...

Тихо-тихо. Только изредка просвистит рябчик, перепорхнут с куста на куст стайки дроздов да неумолчно шелестит тайга свою извечную весеннюю песню. Внезапно неподалеку раздался сильный странный мелодичный звук. Буранка ощетинилась. Кожа на шее у нее собралась складками, уши встали торчком. Елена остановилась. Прислушалась. Погладила собаку.

— Тихо, Буранка!

Осторожно раздвигая кусты, Елена пошла туда, откуда доносился звук, и увидела на поляне расщепленное молнией дерево. За одну из щеп ухватился лапами медведь, оттянул ее от ствола, отпустил, приоткрыв рот и слегка склонив голову, прислушался. Щепа раскачивается, трепещет и, разрезая воздух, стонет сначала звонко, пронзительно, потом глухо и гневно...

Смотрит Елена. С шумом вырвалась из ее рук ветка кустарника.

Медведь обернулся на шум, увидел Елену и, опустившись на четвереньки, поспешно убежал прочь».

Этот короткий отрывок (приведенный с незначительными пропусками) дает возможность представить себе величие природы, ее голос и не менее красноречивое молчание. Героиня предстает здесь хозяйкой, чувствует себя как дома. Она идет по тайге решительно и смело, все ей здесь знакомо, все подвластно. Она отважна (встреча с медведем), она любит животных (ее отношение к Буранке).

Начальные эпизоды сценария хорошо воссоздают атмосферу места действия, заставляют нас сразу полюбить богатый и разно-

образный мир тайги, могучую ее красу. Автор скупо, несколькими умело отобранными деталями воссоздает поэтичную картину, которая хорошо может быть выражена языком кино.

И только один момент в экспозиции (опущенный нами в приведенной цитате) вряд ли может быть наглядно, образно воплощен в кинематографе.

Автор пишет:

«Остановившись у дерева, Елена ждет, пока пройдет длинный состав платформ, груженных бревнами. Это из глубинных таежных участков леспромхоза подвозят бревна к реке, откуда молевым сплавом идут они на запань, чтобы веретеновидными плотами-сигарами переплыть на западную сторону Байкала и отправиться в далекий путь».

Это слова не кинодраматурга, а очеркиста. Они не могут быть выражены средствами кино; если же их перенести на экран в виде титра, то впечатляемость их будет невелика.

Автор сценария должен создавать осязаемую картину, не требующую подсказки, рассуждений и объяснений. Иванусьева, как и другие молодые авторы, о которых пойдет речь ниже, подобное требование не всегда учитывает.

В сценарии есть, например, такие слова: «Среди зарослей можжевельника горят бордовые и малиновые головки. Это марьины коренья — дикие лесные пионы. От их запаха кружится и тяжелеет голова». Последняя фраза делает честь авторскому познанию, но для сценария она лишняя.

Понятно, мы не призываем к тому, чтобы сценарий носил чисто служебный характер и имел так называемый «рабочий» вид. Наоборот, чем выше его литературные качества, тем больше его достоинства. Вспомним сценарии А. Довженко — в них много такого, что непосредственно не может быть выражено в кинематографе, но все такие отступления не только дают много читателю, они определяют режиссерское решение фильма.

Пусть сценарист использует все богатства литературного слова, но все это должно быть направлено к одному — лучшему выражению замысла, которому предстоит воплотиться в картине.

В сценарии «В тайге сибирской» есть ряд сцен, где хорошо показаны повадки различных обитателей тайги. Мы видим и веселые игры зайцев, и прогулку косули со своим детенышем; мы волнуемся за судьбу красавца-оленя, преследуемого браконьером; перед нами развертываются картины спасения ондатры от паводка; нам рассказано о соболях, о том, как человек заставляет их изменить образ жизни.

Все эти эпизоды не только представляют познавательный интерес, они по-настоящему художественны, и, что особенно важно, за жизнью природы, за миром животных мы видим деятельность человека.

Два образа особенно удались Иванусьевой, они определяют собой развитие сюжета, через них раскрывается большая правда действительности. Федор Волков и охотник Никита примерно одного возраста. Оба знают тайгу, как свои пять пальцев, читают ее, как книгу. Видно, их связывает многое, что пришлось им в жизни перенести. И в то же время нет более противоположных людей.

Никита — жестокий и алчный человек. В нем глубоко затаилась кулацкая психология. Никита может убить в запрещенное время оленя или соболей; он тащит все, что попадает под руку. Они живут вдвоем — он и его жена, старая, робкая, забитая женщина. Им вполне хватило бы того, что Никита может заработать честно, законно,— ведь он опытный, умелый охотник. Но нет, жажда стяжательства обуревает Никиту, не дает ему покоя, толкает от одного преступления к другому.

Хитрый, изворотливый, скользкий, как уж, он ловко маскируется, его не легко распознать. У него природный дар мимикрии — она у него в крови. Обломок старого, он живуч, опасен и немало может принести вреда. Да, такие еще не перевелись в жизни. Они существуют, упорно цепляются за свое благополучие, всеми силами стараются продлить свои дни. Образ Никиты получился в сценарии ярким, впечатляющим.

А вот Федор Волков. Это типичный образ сибиряка, немногословного, умного, сильного. У него открытое сердце, чистая душа. Он не может лукавить. Федор Волков знает себе цену. Он только несколько чрезмерно самоуверен, и это является источником конфликта. Федор, опасаясь высокого паводка, начал бить ондатру ранее положенного срока. Он не верит, что с помощью науки можно избежать стихийной гибели ценных зверьков. Рассерженный, он уходит из охотничьего хозяйства, становится рыболовом.

Иванусьева убеждает нас в логике поведения Федора. Его поступкам веришь. Да, ему не просто отказаться от своих убеждений, выработанных десятилетиями. Он не верит «ученым соображениям», ибо не знает, как они подтвердятся практикой.

— Я науку уважаю!.. Однако и у нее осечки случаются. Особо, если эту науку к жизни прислонить не умеют!

В этих словах — ключ к характеру Федора. Он верит только тому, что видит своими глазами, что доказано опытом. Труден его путь познания истины, сложным путем он идет к новому, но это человек настоящий, за которого надо бороться.

А вот этой-то борьбы как раз в сценарии и нет! Те герои фильма, которые должны бы быть друзьями Федора, болеть за его судьбу, проявляют непонятную инертность и близорукость.

Существуют в сценарии два персонажа— директор промхоза Боргуев и молодой ученый Андрей Сазонов, которые необходимы для служебных целей, но никак не нужны для развития действия. Они безлики. У них нет самостоятельной роли, индивидуализированных характеров.

Андрей — человек, по сути дела, недалекий и примитивный: он не умеет, да и не пытается разобраться в людях; он говорит нравоучительно, произносит назидательные реплики, производящие весьма удручающее впечатление. Конечно, автор имел право показать персонаж, обладающий и этими качествами. В жизни встречаются разные люди, в том числе и такие. Но ведь автор стремится выдать Андрея за образец талантливого, пытливого, умного ученого. По замыслу, он и Елена — воплощение лучших качеств нашего человека!

Вот, например, эпизод, когда Федор покидает промхоз. Федора любят, ему верят все охотники. Уход такого человека — большая потеря для коллектива. Как же ведет себя Андрей (кстати, только появившийся в промхозе и, следовательно, не успевший ко всему присмотреться)?

На резонное замечание Елены о том, что Боргуев, как руководитель, не проявил чуткости к человеку, Андрей отвечает:

— Здесь тонкой дипломатии не требуется. Партийная принципиальность нужна...

И далее Андрей так успокаивает загрустившего в связи с уходом Федора Боргуева:

— А вы не волнуйтесь. Одумается...

Соображение о том, что партийная принципиальность нужна, не вызывает возражения. Но она вовсе не противоречит тактичному, бережному, умному взаимоотношению с людьми, умению сердечно к ним подойти, понять их поступки. А этих качеств нет ни у Андрея, ни у Боргуева.

В сценарии есть намек на зарождающуюся любовь между Еленой и Андреем. Но как пресно, прозаично показана эта любовь! А о ней надо писать так, чтобы зритель позавидовал влюбленным, или не писать вовсе. Чем обогатила любовь наших героев, каким новым проявлениям души помогла раскрыться? Никаким.

В самом деле, что может привлечь в изображении чувства молодых людей, как оно показано в сценарии А. Иванусьевой? Вот как решены в сценарии эпизоды, в которых раскрываются отношения между Еленой и Андреем.

«Андрей поднялся, отряхнулся. Лена тоже встала, увидела висящий на ветке рюкзак Андрея.

Андрей снял рюкзак, вскинул его за плечи.

— Вы что же, — упавшим голосом спросила Елена, — уже... совсем собрались?

Андрей кивнул.

— Да. Я ведь, собственно, и зашел-то сюда с определенной целью. Знаю, что вы здесь, и зашел. Попрощаться. Помните, я говорил вам, что наступит момент для серьезной беседы. Вот теперь я могу вам сказать со всей серьезностью, что мне... очень не хочется уезжать... от вас.

Елена перебила:

— Все еще боитесь, что растеряюсь?

Андрей продолжает:

— Хотелось бы... видеть, какие будут результаты вашей работы. Хотелось бы еще поговорить с вами. Но жизнь складывается иначе... Надо ехать. Но... мне кажется, что мы с вами встретимся. Если, конечно, вы захотите.

Елена, потрясенная, молчит.

— Будьте здоровы и благополучны. И берегите себя, хотя вы и очень смелая девушка.

— А то бы остались! — говорит Елена.

— Нельзя. Все сроки на исходе. Еще в конторе промхоза надо поработать.

И, пожав Елене руку, он уходит».

Подобный разговор происходит между любящими людьми перед разлукой, срок которой весьма неопределенен. Что это —

«скупая сдержанность чувств»? Всепоглощающая увлеченность делом? Скорее всего ни то, ни другое. Ибо, если бы автор в одном месте так решил сцену, он в другом месте дал бы волю молодым, горячим сердцам. Но вот другая сцена.

Андрей возвращается к Елене, так как у нее начались серьезные неполадки с разведением соболей. Как же они встретились?

«— Ну, вот, видите, как вышло. Прощались мы на долгие годы, а вот и опять встретились, — сказал Андрей Елене.

— Да уж лучше б совсем не встречаться, чем так...

— Скажу вам откровенно, это не те слова, которые я предполагал услышать при нашей встрече.

Елена отвернулась, и частые слезинки-бисеринки посыпались из ее глаз.

— Что такое? Как можно? — взволновался Андрей и обнял Елену».

Казалось, хотя бы теперь молодые люди начали действовать так, как в жизни. Но ничуть не бывало. Далее следует вот что:

«В девичьей комнате продолжался разговор Елены и Андрея.

— Исследую вот тушки (речь идет о мертвых соболях.—*Н. Г.),*—упавшим голосом говорит Елена, — но причины не нахожу.

— Во-первых, возможно отравление, — подсказал Андрей.

— Невозможно, брала анализ пищи. Сама ела.

— Может быть, шок?

— Не может. Когда обметом берут, сильнее тревожат соболя, а шока не наблюдали.

— Резонно. Ну, а гистологический анализ? Делали?

— Конечно! Можете посмотреть».

Подобные сцены можно привести и еще. Бесспорно, что Л. Иванусьева еще не владеет искусством создания характеров, самых различных по своим духовным качествам. Лирическая тема у нее не получилась. Это досадный недостаток.

Автор мог обойтись без любовного мотива, раз он не взволновал, не окрылил его. Здесь уступка традиции, поэтому все получилось формально, малопоэтично.

* * *

В центре сценария Р. Буданцевой «Салтанат» — судьба современной женщины Киргизии.

Р. Буданцева хотела показать нам думы, чувства, большую душевную драму умной, искренней женщины. Салтанат — участковый зоотехник, это весьма важная фигура в животноводческом районе. У нее есть специальное образование. Она передовой человек в колхозе, у нее ответственная, почетная работа.

И вместе с тем тяжелый груз предрассудков еще тяготит Салтанат. Муж ее, шофер Уркасым, заражен собственническими пережитками. Он добивается ухода Салтанат с работы.

Жизнен ли такой конфликт? Конечно. Драматург имел право положить его в основу своего произведения. Мы хорошо помним замечательные произведения кинодраматургии, в которых были поставлены такие же конфликты: «Член правительства» К. Виноградской, «Бабы» М. Смирновой и ряд других. Нет сомнений, что Р. Буданцева хорошо изучила эти сценарии.

Но молодой сценарист находит свой поворот темы. Героини сценариев «Бабы» и «Член правительства» начинали свой путь от забитого, приниженного, положения к сознанию своего равноправного места в жизни. Салтанат с первого эпизода предстает перед нами передовым человеком, с богатым духовным миром. И все же ей предстоит пережить душевную драму, на какой-то период подчиниться законам ненавистным, жестоким.

Таким образом, драматизм положения героини еще более усугубляется. Многие эпизоды сценария глубоко волнующи.

Беда, однако, в том, что автор порой обрывает намеченное столкновение: обострив конфликт, тут же его смазывает. Правда характера не всегда присутствует в действиях героев.

В начале сценария мы видим Салтанат решительной, смелой, уверенной в своих силах. Но вот нелепая случайность служит поводом для свирепой вспышки ревности мужа. Салтанат приходится бросить работу. Не вызывает никакого сомнения, что это вынужденное затворничество тяжело, мучительно для женщины. Но, видимо, обстоятельства таковы, что она не может не подчиниться воле мужа. Значит, решение о возвращении к работе, к любимому делу может созреть не так-то легко. А как это происходит в сценарии?

К Салтанат приезжает ее отец, председатель колхоза Тугельбаев. Он привозит ей

пучок цветов, который прислали чабаны. Затем обращается к Уркасыму:

«— Слушай, нехорошо получается, — говорит Тугельбаев. — Люди работают. Слышу разговоры: дочка председателя дома сидит. В поле горячая пора. А в горах начинается перегон скота.

— А я при чем? — спрашивает Уркасым.

— Салтанат нужна там...

— Не поедет.

— Почему так думаешь?

— Сама не хочет.

Взгляд Уркасыма с жены переходит на стену. На стене висит камча. Салтанат ловит этот взгляд.

А в руках — пучок цветов, первых цветов Тянь-Шаня.

— Что скажешь, дочка?

Салтанат делает выбор:

— В Тарагай!»

Вот как все просто! Весь процесс борьбы остался за рамками повествования. Мы не увидели самого главного и важного — как далось Салтанат это решение, что значило для нее сказать одну эту фразу: «В Тарагай!» А раз так, мы и не можем вместе с ней порадоваться до глубины души за ее дальнейшую судьбу.

Так интересный, истинно драматический конфликт, едва возникнув в произведении, тут же разрушается. Автор, правда, прибегает к неким дополнительным атрибутам, чтобы поддержать драматическое напряжение. В сценарии проходит тема любви агронома Джоомарта к Салтанат. Окружающие думают, будто Салтанат покинула свой дом ради Джоомарта, и потому осуждают ее.

Таким образом, Салтанат приходится перенести еще одно испытание. Но тема эта не связывается в единый узел с другими ситуациями драматического действия, этот конфликт выглядит досадным недоразумением, не более. Зритель не будет волноваться за его исход, ибо сценарист не сумел убедить нас, что это осложнение является важным, решающим в жизни героев.

В сценарии ставится также важная хозяйственная проблема, которая, в сущности, и определяет все поступки героев. В том месте, где они живут, лежит долина Тарагай. За долгие десятилетия у народа укоренилась мысль о том, что эта долина бесплодна. И вот теперь ученые предлагают сделать ее плодородной. Но эта идея не встречает большого энтузиазма. Колхозники во главе со своим председателем Тугельбаевым считают эту затею пустой, нереальной. Они убеждены, что Тарагай — мертвая долина: ничего расти там не может.

Здесь в сценарии связываются общественные и личные отношения людей. Идея использования Тарагая особенно настойчиво пропагандируется Джоомартом, ее горячо поддерживает Салтанат. Следовательно, опять возникает подозрение будто Салтанат добивается реализации этой идеи из-за любви к Джоомарту.

Но тема Тарагая получилась несколько умозрительной, не воплощенной в конкретно художественные формы. Мы можем поверить, что Джоомарт прав — это подтверждает финал произведения, но вся борьба за передовую мысль лишена эмоциональной взволнованности, страстности. А ведь борьба эта как будто бы сильная, заставляющая людей сталкиваться в непримиримых конфликтах. Тугельбаев и Салтанат — отец и дочь! — оказываются в противоположных лагерях. Более того, Салтанат сменяет своего отца на посту председателя колхоза. Весьма драматичное положение. В действительности такие события сопровождаются очень серьезными осложнениями.

Иное дело в сценарии. Достаточно было зайти к Тугельбаеву его старому другу, руководителю экспедиции Бельчикову, и вдруг бывший председатель прозрел, забыл все обиды... Нет, не так-то просто все случается в жизни!

Сценарий начинается драматически эффектной сценой снежной бури. Она может быть хорошо снята, но она не заменит внутреннего действия, внутреннего конфликта. Слишком рассудочно ведут герои борьбу за то, что является коренным вопросом их жизни. Начальная сцена не получила эмоционального развития, и это делает сценарий холодноватым, малодейственным.

Удачно написаны в сценарии отрицательные образы — чиновный вельможа Ташбаев, его жена, Карымшаков. Р. Буданцева едко и беспощадно разоблачает эти персонажи.

Наиболее примечателен в этой группе Ташбаев. Внешне это солидный, вполне порядочный человек. Он умеет держать себя в руках, выгодно показать себя перед собеседником. Он хитер, предприимчив, сообразителен. Тем более он опасен, ибо вся его деятельность преследует эгоистические цели — он думает только о личном благополучии. Характер вылеплен сценаристом тонко и метко, точно бьет в цель.

Бесспорно, что Р. Буданцева — талантливый сценарист. Это видно и из того, что она владеет сложным искусством развития драматического сюжета: каждый эпизод в сценарии внутренне насыщен, действен, характеры в нем развиваются логично, последовательно. Она владеет искусством речевой характеристики. Как уместно, например, использованы киргизские поговорки, полные народной мудрости. Правда, иногда использование национальных слов не вызвано необходимостью, тем более, что они без перевода не могут быть поняты.

Думается, что в работе с режиссером сценарий приобретет новые, обогащающие его краски.

* * *

Некоторое время назад по телевизору передавали фильм «Таинственная находка». По окончании фильма перед зрителями выступили автор сценария В. Спирина и студент Московского университета — один из исследователей героической истории о подвиге помора Гагарки.

Сколько интересного узнали мы из этих выступлений! Как хорошо в этих рассказах были показаны любознательность, настойчивость, упорство, героизм детей, их любовь к славному прошлому своей Родины, своего родного края!

Почему же фильм, построенный на этом конкретном, имевшем место в реальной действительности материале, волнует в значительной мере меньше, чем скупые, казалось бы, слова перед телемикрофоном?

Скажем сразу: фильм не получился. Постановщики — режиссёр и оператор — проявили удивительную прозаичность творческого мышления, отсутствие всякого художественного воображения; во всей картине трудно обнаружить хотя бы несколько более или менее интересных свежих режиссерских находок.

Причины неудачи заложены были в сценарии, хотя он представляется более значительным, чем фильм.

Попробуем уяснить, сумел ли сценарист, вдохновившись жизненным материалом, создать произведение, в котором бы частный случай вырос до художественного обобщения и чтобы он не только не потерял своей прелести, но обогатился вымыслом, фантазией художника?

Основной недостаток сценария В. Спириной, на наш взгляд, заключается в отсутствии непосредственности, творческой свободы. В сценарии как будто имеется все: и романтические устремления детей, и борьба за успешную учебу, и преодоление трудностей. Но все то, что в жизни было поэтичным и увлекательным, в художественном произведении поблекло, лишилось лирического очарования. Герои сценария действуют не в силу внутренней необходимости, а по авторской указке. Похожесть есть, но это еще не настоящее искусство.

А ведь одаренность Спириной чувствуется во многих эпизодах сценария. Она взялась за серьезную, нужную работу — создание произведений для детей. Почему же результат получился значительно менее отрадным, чем можно было ожидать? Для ответа на этот вопрос уместно обратиться еще к одному произведению — к сценарию В. Казанской «Золотые яблоки».

* * *

Сравнение сценариев Спириной и Казанской позволит уяснить некоторые общие тенденции, понять причину недостатков, свойственных и тому и другому произведению.

Любопытно одно: героев обоих сценариев волнуют различные интересы. Видимо, должны быть и разные пути к решению тех вопросов, которые их волнуют. Одни живут на Крайнем Севере, другие — на Черноморском побережье. Одних волнует судьба помора Гагарки, других — проблема выращивания морозоустойчивых плодовых деревьев (оговоримся: мы не будем вдаваться в жизненную суть проблемы, взятой Казанской. Попробуем рассмотреть поведение героев и только).

Если прочитать один за другим сценарии Спириной и Казанской, нельзя не удивиться некоторому однообразию приемов, однотипности развития сюжета.

И в одном и в другом произведении существует мальчик, поначалу упорно не понимающий того, чем увлечены все остальные, — этакий индивидуалист, который в финале не только избавляется от всех своих заблуждений, но и превращается в абсолютную добродетель; в обоих произведениях действует умная, рассудительная девочка, а также совсем маленький участник событий, изо всех сил старающийся не отстать от более старших своих сверстников.

И что примечательно, поступки всех этих героев почти полностью, до деталей совпадают. Создается такое впечатление, что сценарии писались так: была задана тема,

определена задача, намечен круг героев, и вот два автора представили свои варианты.

У одного и у другого имеются в развитии сюжета элементы тайны. В сценарии Спириной ребята находят старое ружье, которое дает им нить к разысканию следов подвига Гагарки; в сценарии Казанской ребята обнаруживают остатки письма с загадочными обрывками слов и цифр, по которым они узнают, где найти пыльцу, необходимую для спасения ценных деревьев. Нельзя возразить вообще против подобного приема — эти сцены наиболее удачные, действенные. Но они мало связаны с остальными линиями произведения и выглядят вставными новеллами (особенно в сценарии Спириной). А все, не связанное с этими сценами, слишком прозаично и, прямо скажем, скучновато.

В обоих сценариях невыносимо скучно показаны взрослые герои. Смесь холодной нравоучительности, дидактики и духовной сухости — вот что характерно для этих ролей. Их не могут спасти самые одаренные актеры.

Писать для детей трудно. Следует приветствовать инициативу молодых авторов, взявшихся за решение тяжелой, но благородной, нужной задачи. У них есть любовь к своим героям, они порой метко находят свежие, неповторимые детали, хорошо раскрывающие психологию ребенка. Хотелось бы, чтобы в следующих работах сценаристы были более самостоятельными и смелыми.

* * *

Спортивный фильм! Как любят его зрители и как не везло ему в нашем киноискусстве! Трудно назвать хотя бы несколько таких фильмов, которые обладали бы высокими идейными и художественными достоинствами.

Что же показали нового авторы сценария «Чемпион мира» В. Ежов и В. Соловьев?

Герои будущего фильма — колхозники, живущие на Волге. Они гордятся своим земляком Ильей Громовым, завоевавшим почетное звание чемпиона республики по борьбе. Мы знакомимся с ним в торжественный день его возвращения в колхоз после победы.

Илью любит хорошая девушка Настя, которой он отвечает не менее сильным чувством. Но у Насти есть подруга — озорная, задорная Клава. Клава тоже любит Илью. И вот в праздничный день встречи чемпиона произошел такой случай. Клава, лихая танцовщица, выйдя в круг, вызвала парней на своеобразное соревнование: кто кого перепляшет? «За победителя, — сказала она, — выйду замуж». Никто не решился ответить на ее вызов. И вдруг вышел Илья. Так шутка привела к серьезным последствиям — Илья увлекся Клавой. С Настей у него произошел разрыв.

Эпизод этот по-настоящему действен, в нем характеры Ильи и Клавы предстали четкими, ясными, выпуклыми. Внутренняя страсть Клавы, увлекающаяся натура Ильи, его некоторая самовлюбленность убедительно показаны в этой сцене. Она динамична, зрелищна и может хорошо получиться в фильме.

Но сцена эта много теряет в чтении из-за плохого литературного языка. Досадный недостаток, о котором авторам следует серьезно задуматься.

Вот что приходится читать:

«Клава, сорвав с головы шелковую косынку и визжа от избытка азарта, настигает Илью... потом резко останавливается и, гордо вскинув красивую голову, высокомерно поглядывает, как пластается у ее ног в низкой присядке расходившийся Илья...

Парни из борцовской секции восхищенно следят за неутомимыми ногами Ильи.

— Вот как чемпионы пляшут!— басовито ликует один из них.

— Не выдавай, Клавушка! — визжит девичья садовая бригада.

Сверкающе хороша сейчас Клава диковатой «статью» полной своей фигуры, голубым огнем глаз, гордой посадкой головы, которую оттягивают назад тяжелые развернувшиеся косы... Вот она снова бурно и вдохновенно наступает на парня, а Илья только бровью шевелит да в глаза ее смотрит, укрощая порыв и напор девушки... И между ними начинается незримый для окружающих разговор... разговор улыбками взглядами, который уединил их ото всех...

— Отпляшет подружка у тебя чемпиона! — кричит Миша Настеньке.

Словно два разноцветных вихря, носятся по кругу Илья и Клава...»

Надо ли говорить о том, как засорен этот отрывок «литературными» штампами, как беден словарь авторов! А ведь сценарий — это прежде всего литературное произведение.

И в то же время здесь есть сцены, отмеченные лирической взволнованностью, пониманием духовного мира героев. Возьмем

хотя бы разговор Насти и Клавы после злополучного танца, который привел к разрыву между Ильей и Настей:

«Голубым потоком льется лунный свет в открытое окно Настиной комнаты. На неразобранной постели, уткнувшись в подушку лицом, лежит девушка... Слышно, где-то в дальнем конце села тихо играет гармонь.

Вдруг за окном раздаются шаги... шорох...

Настя поднимает голову, оглядывается.

За окном стоит Клава.

— Это все я натворила... моя вина.

Настя молча смотрит на нее.

— Сколько времени крепилась, и вот... вырвалось.

Настя молча смотрит на нее.

— Девчата небось уж говорят: «Вот так Клавка-плясунья! У лучшей подруги жениха отбивает!»

— Нет у меня никакого жениха! — слышится резкий голос Насти.

Клава подалась вперед, приникла к подоконнику, начала страстно:

— Ты знаешь меня лучше всех, Настенька, ведь мы подруги с тобой...

— Нет больше у меня подруги! — ожесточенно прерывает Настя.

У Клавы на глазах появились слезы. Она тихо говорит:

— Доведись мне такое, не простила бы никогда! Но ты, Настя, ты лучше меня, ты умнее, ты должна понять...

— Что понять? — сурово спрашивает Настя. — Зачем ты пришла?

— Я пришла тебе сказать, что я не хотела, я не знаю сама, как это вышло. Больше не будет. Никто мне теперь не поверит, но ты поверь: никогда больше ничего не будет. И смотреть-то на него не хочу! Ты прости его... Я виновата во всем».

Удачен в сценарии образ верного друга Ильи — Кости Новикова. Непоседливый, настойчивый, упорный, немного комичный в своем пристрастии к организации «культурных мероприятий», Костя в то же время — истинный вожак молодежи. Его энергия заразительна, настойчивость подкупает. Мягко, лирично развивается в сценарии тема его любви к Клаве.

По-настоящему комедийны роли близнецов Гриши и Сережи Одинцовых. Авторы не соблазнились возможным в таком случае шаржированным обыгрыванием поразительного сходства героев, тактично, остроумно использовали его, создав ряд веселых ситуаций.

Лучшие места сценария — лирико-комедийные сцены. Молодые кинодраматурги владеют трудным, не часто встречающимся искусством создания остроумных, смешных положений, лишенных грубости и пошлости. Их юмор подлинно здоровый.

Правда, иногда авторам все же изменяет чувство вкуса. Так, на наш взгляд, сцена состязания с феноменальным великаном Степой очень плоха. Степа вместе со своим другом, неким Черновым, приходит из соседнего колхоза, чтобы побороть прославленного силача — Илью.

Вместо Ильи тренер посылает бороться со Степой Гришу Одинцова. Это решение приводит в испуг жену Гриши — ведь Степа весит без малого 150 килограммов! И вот мы читаем в сценарии:

«Зина бросилась к мужу и повисла на нем:

— Не дам!.. Не дам!.. Гришенька! Что же это, товарищ тренер? Только поженились, а вы его на гибель посылаете?.. Не дам!

Зина бросается к гиганту:

— Уходи отсюда, сейчас же... Откуда только взялся, медведь бессовестный!»

Однако схватка все же состоялась.

«Чернов потирает руки.

— Наконец-то! Степа, снимай валенки.

Ковер тесной толпой окружили колхозники. В красных, домашней вязки, носках, брюках и майке стоит огромный Степа. Напротив него в тренировочных брюках и борцовке — Гриша Одинцов.

Илья дает свисток.

Борцы сходятся.

Гриша протягивает руку, а Степа, не обращая внимания, хочет его схватить. Свисток.

Степа недоуменно поворачивает голову.

— Полагается сначала пожать руку, — говорит Илья.

— Степа! Нужно вежливо класть, — поясняет Чернов.

Илья свистит снова.

Борцы пожимают руки.

Степа бросается на Одинцова, пытаясь его обнять, но Гриша, вывернувшись, хватает руку и, подставив спину, резко бросает гиганта. Мелькнули только в воздухе красные носки, и Степа гулко шлепается на спину. Вздрогнул пол...»

Вряд ли нужно доказывать, что вся история с феноменом Степой дурна, антиэстетична. Подобное «коверное антре» трудно увидеть и в цирке, как же может оно существовать в спортивном сценарии?

Ведь весь эпизод построен на самых дешевых трюках. Если добавить, что по ходу действия Степа носит на себе рояль и т. д., то станет еще более ясным грубое комикование, к которому прибегли авторы.

У молодых сценаристов есть хорошее чувство юмора, которое проявилось в большинстве эпизодов; тем досаднее такой срыв.

Чем можно объяснить подобную неровность? Возможно, молодостью, неопытностью авторов. Они еще не в полной мере владеют искусством отбора, отсекания всего лишнего, нарушающего колорит произведения.

Хочется предостеречь авторов от увлечения внешним комизмом, не вытекающим из характеров действующих лиц и жизненно достоверных ситуаций. Молодые сценаристы радуют многим, тем строже и непримиримее надо отнестись к тому, что в сценарии, как говорится, от лукавого.

* * *

В «Искусстве кино» № 10 за 1953 год была напечатана статья заслуженного мастера спорта Н. Озерова «Спортивная тема». Озеров справедливо утверждал: «Работники кино, призванные отобразить на экране многообразную, бьющую ключом жизнь нашего великого народа, не имеют права проходить мимо спорта. Пока же они с этой интересной и большой задачей справляются плохо. Творческие работники кино в большом, очень большом долгу перед советским кинозрителем, любящим спорт и глубоко интересующимся спортивной темой. Мы ждем вдохновенного, большого слова киноработников о спорте. Но только не на очередном собрании или совещании (их уже было немало!), а на экране».

В самом деле, до сих пор наши спортивные фильмы грешили против жизненной правды, показывали жизнь советских спортсменов обедненно, а то и искаженно. Конфликты этих произведений были в разительном несоответствии с действительностью. К сожалению, и в сценарии «Чемпион мира» не все обстоит благополучно в этом отношении.

Авторы хотели показать, как рядовой колхозник становится чемпионом мира и разъяснить, что достижение самых хороших спортивных результатов не может мешать основной профессии, что спорт и труд неразделимы. Но разве неизвестно, каких трудов стоит завоевать почетное звание чемпиона страны, тем более чемпиона мира, какой настойчивостью, упорством достигается такая победа? В сценарии путь к достижению победы чрезвычайно облегчен. Вся подготовка Ильи к решительному состязанию выглядит кустарной, а потому неправдоподобной.

История победы Ильи над чемпионом страны Кораблевым фальшива. Более того, она противоречит элементарным правилам советского спорта. Получается так, что победу присуждают Кораблеву из-за уважения к его прежним заслугам и почтенному возрасту.

Традиционен, ходулен и финал сценария— победа Ильи над сильнейшим борцом Руссенгреном на чемпионате мира. Сцена эта лишена драматического напряжения, она примитивна, а потому зритель не может поверить всему происходящему.

Авторам следует всерьез задуматься об этой линии сценария, иначе он много потеряет в своей ценности.

* * *

Какое же впечатление создается после знакомства со сценариями? Эти авторы, бесспорно, имеют данные для успешной работы в кинодраматургии. Но им надо еще много работать над повышением литературного мастерства, а главное — острее, смелее ставить основные, коренные вопросы жизни.

Во всех сценариях можно найти пагубные следы «теории бесконфликтности». Авторы словно остерегаются во весь голос заговорить о том, что их волнует, есть какая-то ученическая приглаженность в отдельных эпизодах.

От молодых авторов всегда хочется требовать большого дерзания, свежести. Свое видение жизни, свой почерк, художественное своеобразие— как подкупает всегда это в работе нового автора! Быть строже, требовательнее к себе, неустанно искать новое — вот путь, ведущий к победам.

Резче, задорнее, ярче, действеннее, смелее — вот что хотелось бы пожелать молодым кинодраматургам. Пусть более сильно и звонко прозвучат их голоса в новых произведениях.

И. ВАЙСФЕЛЬД

ПРАВДА ХАРАКТЕРОВ

(«Школа мужества»)

Немного суховатое, чрезмерно «деловое» слово «экранизация» обозначает увлекательный и вместе с тем сложный процесс проникновения авторов фильма в «тайное тайных» замысла писателя, тщательный анализ приемов его мастерства и создание на основе повести, рассказа, романа или пьесы произведения другого искусства.

Экранизация требует от кинодраматурга глубокого уважения к литературному первоисточнику. Художник, не любящий или не понимающий экранизируемого произведения и занимающийся сочинительством «по поводу» его, не в состоянии создать полноценный сценарий и фильм. В этом смысле показателен пример картины «Анна на шее». В рассказе о семье Петра Леонтьевича авторы фильма пытаются сохранить верность Чехову и достигают известного успеха. Но в изображении «светской жизни» они теряют чеховский угол зрения, его интонацию, недосказанность, грустную улыбку, его жалость и презрение к героям. Вместо этого в фильме мы находим любование блеском атласа, пышностью балов, красотой обнаженных плеч. Тексты Чехова есть, но сердца писателя нет.

Другой формой отступления от литературного первоисточника, внешне абсолютно противоположной «сочинительству», является рабское следование этому первоисточнику.

За последнее время появилось несколько экранизаций классических и современных пьес. Авторы этих кинокартин на первый взгляд чрезвычайно бережно охраняют первоисточник от малейших отклонений и искажений. В действительности они относятся к литературе как плохие реставраторы, безразличные к результатам своего труда. Полуфильмы-полуспектакли, созданные таким способом, имеют известное познавательное значение, поскольку они фиксируют на пленку хорошую литературу и образцы театрального искусства. Но смысловое и эмоциональное воздействие их на миллионную аудиторию зрителей было бы несравнимо бо́льшим, если бы авторы подходили к своей задаче творчески, по-хозяйски используя могучие изобразительные возможности кино.

Для того чтобы передать идейную и образную сущность литературного произведения, кинодраматург и режиссер должны найти композиционное решение фильма, построить систему взаимосвязей героев таким образом, чтобы она помогала свободному раскрытию характеров и в то же время ограничивалась полутора часами драматургического действия.

Авторы экранизации, р а з ъ е д и н и в повесть или рассказ на шестьсот-семьсот отдельных кусков-кадров (из которых обычно состоит фильм), должны создать н о в о е е д и н с т в о, которое имеет свою логику развития и передает своеобразие мысли, событий и характеров первоисточника.

«Перевод» произведения одного искусства на «язык» другого сложнее, чем это может показаться на первый взгляд. Перефразируя известные слова Маяковского, можно сказать, что в поисках образов, адекватных литературным, сценарист единого кадра ради изводит тонны «кинематографической» руды.

Каждая экранизация для настоящего художника — творческое открытие, трудные и радостные поиски неразведанных путей в искусстве.

Известно, как взыскательно, с каким бережным уважением относились и относятся к работе в кино лучшие наши писатели.

Аркадий Гайдар свой первый сценарий

(экранизацию «Судьбы барабанщика») написал после того, как увидел на экране неудачную постановку по повести «Школа» (фильм вышел под названием «Каро»); после того как практически познал силу кино, работая бок о бок с Игорем Савченко, — сценаристом и режиссером фильма «Дума про казака Голоту» (по рассказу «РВС»); после того как испытал свои силы, редактируя сценарий В. Поташова «Личное дело».

Есть писатели, которые могут, подобно Гайдару, плодотворно работать в области кинодраматургии, но сами не берутся за экранизацию своих произведений, считая, что эта задача лучше будет выполнена кинодраматургами, которым они творчески доверяют. Так возник творческий контакт Э. Казакевича с П. Фурманским в процессе написания сценария «Звезда», Б. Полевого со сценаристкой М. Смирновой и режиссером А. Столпером в процессе создания фильма «Повесть о настоящем человеке».

Сценарий-экранизация — это не сокращенная повесть, не удлиненная новелла и не пьеса с распространенными ремарками, а литературное произведение нового типа.

Все ясно и все очень просто в кинематографе лишь для тех литераторов, которые не хотят вникнуть в его существо. Критик А. Тарасенков, например, пишет: «Сокращать «Звезду», в отличие от «Жатвы», не было особой необходимости. Ее сюжет недлинен — простое чтение повести вслух немногим превышает среднее время, отпускаемое на полнометражный фильм» («Искусство кино», № 3, 1954, стр. 86).

О таком «измерении» емкости литературного произведения нам никогда не приходилось слышать. Неужели Тарасенков всерьез думает, что при экранизации «Пышки», которую он справедливо одобряет, М. Ромм ничего не «сократил» и не ввел новые детали и даже эпизоды, хотя сюжет этой новеллы также «недлинен» и неторопливое чтение ее вслух не превышает времени «отпускаемого на полнометражный фильм»?

Писатель может написать: «Уж несколько дней шли бои под Новохоперском» («Школа» А. Гайдара). Чтобы прочитать эту строчку вслух, достаточно трех секунд, но для воссоздания ее на экране может понадобиться целая часть фильма (а то и несколько).

Метод исчисления, упомянутый Тарасенковым, натолкнул бы его на многие неразрешимые вопросы, если он сам попытался бы практически применить его к анализу той же повести Казакевича.

«Звезда» открывается фразой: «Дивизия, наступая, углубилась в бескрайние леса, и они поглотили ее». Вряд ли в двух-трех кадрах можно показать наступление дивизии в лесах и то, как она ими была «поглощена».

Берем наугад фразу со второй страницы «Полковник Сербиченко начал свою службу в 1915 году пешим разведчиком. В разведчиках получил он боевое крещение и заслужил георгиевский крест...» Нужны эпизоды и сцены, чтобы показать на экране то, для чего в прозе достаточно и строки.

Нет, прием сокращений, как механический, игнорирующий специфику перехода образного строя из ряда литературного в ряд изобразительно-звуковой, решительно неприменим при экранизации.

Вдохновение, соединяемое с точным знанием жизненного материала, а также законов литературы и кино — обязательное условие творчества кинодраматурга, автора экранизации.

Фильм «Школа мужества» дорог нам как проявление творческого отношения кинематографистов к литературе. Не следуя букве и строчке первоисточника, молодые кинодраматурги С. Розен, К. Семенов, молодые режиссеры В. Басов, М. Корчагин (недавние выпускники ВГИК) и руководимый ими съемочный коллектив передали атмосферу, интонацию, романтический дух произведений Гайдара, и это составляет главное достоинство их работы.

В основу сценария положена повесть «Школа», а также мотивы из «Автобиографии», «Пусть светит» и других рассказов Гайдара. Такое объединение образов, сюжетных линий и деталей из разных произведений писателя возможно. Так в финале хорошего сценария «Детство» (по Горькому) мы находим экранизацию рассказа «Страсти-мордасти», которая убедительно, органично завершает все драматургическое построение. В заключительную часть трилогии о Горьком («Мои университеты») введен рассказ «Хозяин». Важно только, чтобы кинодраматург делал это бережно, проявляя художественное чутье, подчиняя новую композицию основному замыслу писателя.

Что характерно для творчества Гайдара, и в частности для «Школы»?

Писатель рассказывает о формировании, становлении людей новой, советской эпохи.

Правда героев Гайдара — это правда идей революции, коммунистической партии.

Для рассказов писателя характерны переходы от лирики к юмору, от трагического к быту, характерна интонация умного, духовно богатого рассказчика, необычайно близкого нам, читателям.

В «Школе» Гайдар повествует о судьбе одного мальчика, выросшего в глухой арзамасской провинции, вдали от главных исторических событий, для которого школой жизни стала революционная борьба. Но писатель не противопоставляет события частной судьбе. Герой повести Борис Гориков гордо заявил, что он сам благодаря своим способностям «выбрал самую правильную, самую революционную партию». На это ему отвечает Чубук:

«Сам... Ну, конечно, сам. Это тебе только кажется, что сам. Жизнь так повернулась, вот тебе и сам! Отца у тебя убили — раз. К людям таким попал — два. С товарищами поссорился — три. Из школы тебя выгнали—четыре. Вот ежели все эти события откинуть, то остальное, может, и сам додумал. Да ты не сердись, — добавил он, почувствовав, очевидно, мое огорчение. — Разве с тебя кто спрашивает больше?»

В этих задушевных словах Чубука — черты философской концепции писателя: характеры испытываются в борьбе, вырастают в коллективе, массовый рост творческих сил народа неразрывен с победой революции.

Всматриваясь в тончайшие подробности духовного мира людей, показывая конкретные противоречия, рисуя жизнь без прикрас, Гайдар никогда не выступает бесстрастным регистратором.

Как ни трагичны порой изображаемые события, с Гайдаром читатель всегда чувствует себя свободно, в его произведениях много воздуха, простора: писатель видит не только факты, не только отдельные примеры красивого и ужасного, высокого и низменного, величественного и смешного — он видит перспективу. Его герои, оставаясь на почве всамделишной жизни, со всеми своими достоинствами и слабостями, умеют мечтать, и мечта их действенна.

Рассказы Гайдара романтичны. Чтение их развивает деятельное отношение к жизни, дух творчества. После появления фильма и повести «Тимур и его команда» родилось тимуровское движение. В этом проявилось своеобразие творчества Гайдара. Своими произведениями он обогащает кругозор, доставляет читателю эстетическое наслаждение, но, кроме того, вызывает желание больше походить на его простых, умных и веселых героев.

Эти черты произведений Гайдара нашли отражение в сценарии и фильме.

Сценарий построен как история одного отряда, его борьбы за соединение с основными силами Красной Армии. Драматургическая коллизия заключается в том, что бойцы рвутся в бой, они готовы к смелым подвигам, а обстановка требует выдержки, обходного маневра, сохранения сил для решающих сражений.

Встреча с Ваальдом, разведка Сырцова, закончившаяся катастрофой, суд над Сырцовым, спасение раненых, пленение и гибель Чубука — все это этапы нарастающей борьбы отряда под командованием Галки.

История отряда правильно понята сценаристами и режиссерами как история людей, испытание характеров. Своеобразно сюжетное «совпадение» в финале: соединение отряда с главными силами обозначает кроме военной победы и замечательный рост людей, выдержавших трудный экзамен в «школе мужества», какой явилась для них гражданская война.

События достигают высшего напряжения не в батальных сценах, а в момент, предшествующий разгрому белогвардейского отряда Жихарева. Борис стоит на колокольне. В его руках револьвер, перед глазами ненавистный Жихарев — палач, убивший Чубука. Борису хочется одного — выстрелить. Но он не имеет на это права. Самовольные действия Сырцова стоили жизни бойцам отряда. Легкомыслие Бориса послужило причиной гибели Чубука. Сейчас Борис должен искупить свою вину, доказать, что он может непосредственный порыв подчинить общему делу. Выстрелить сейчас, здесь, на колокольне — значит предать интересы отряда, как фактически предал их Сырцов. И Борис, чтобы сдержаться, до боли кусает себе руку, как советовал ему когда-то Чубук. Казалось бы, это простая актерская и режиссерская деталь, но сколько оттенков она передает! И силу воли, и боль сердца из-за неосуществленного действия, и осторожную точность поступков, и напряжение опасности. Все эти душевные движения, сплавленные

воедино, выражают еще и любовь к Чубуку, верность тем традициям, которые он завещал Борису от имени его погибшего отца. Чубука здесь нет, но он незримо присутствует, подобно тому как живет в сердце Мересьева Воробьев или освещает путь Варвары в «Сельской учительнице» образ ее погибшего мужа большевика Мартынова.

Суть решающего события раскрывается поступком героя, характеристикой его психологического состояния. Здесь нет «цитаты» из Гайдара, но есть «совпадение» по духу и сущности. Примечательна в этом отношении и сцена суда над Сырцовым. В повести не сказано, что суд над Сырцовым—это серьезное предупреждение и Борису, участвовавшему в разведке. Но вся сцена монтажно «прослоена» крупными планами Бориса — потрясенного, озадаченного, осмысливающего страшную ошибку. Такое драматургическое и режиссерское решение говорит больше, чем любые пояснения.

Движение жизни и включение мальчика в эту жизнь, влияние событий на его судьбу — это, как показывают многие примеры, не отвлеченный тезис, а ключ к сценарному и режиссерскому решению сюжета фильма.

Претворить это в системе действий героев удалось потому, что авторы не побоялись показать жизненные противоречия, те испытания, вне которых невозможна настоящая закалка характера.

Борис не приходит в революцию готовым. Вначале он даже не понимает, почему народ «против царя». Он совершает ряд тяжких ошибок. Шаг за шагом он познает мир, начинает понимать, где правда, в чем сила честного человека.

Партия заботливо, терпеливо, умно воспитывает, исправляет ошибки таких людей, как Борис, бережно и твердо помогает им найти верный путь в жизни. В этом проявляется действенность советского гуманизма, основанного на непримиримости к фальши и злу, на горячей вере в творческие силы народа. Весь строй нашей жизни воспитывает молодое поколение на борьбе с трудностями, на безбоязненном преодолении их. Это делает советских людей сильными, глубоко убежденными, активными в борьбе.

А на экране нередко предстают бескрылые «положительные герои», которые борются с мнимыми препятствиями и живут гладко, безоблачной жизнью. (Характерно, что при экранизации «Школы», предпринятой в тридцатые годы, Чубук оставался жив и вместе с Борисом бежал из плена!)

«Школа мужества»

«Школа мужества»

Весьма важно, что авторы сценария и фильма «Школа мужества» постарались перенести на экран гайдаровскую нетерпимость к назидательности, к унылому комментированию поступков героев.

Когда Борис говорит о своем отце: «Все революционеры так уж революционеры, а он, как назло, большевик!» — Чубук не произносит речи, а просто ведет мальчика с собой на митинг, где перед Борисом многое открывается в новом свете.

Однако, стремясь к лаконичности словесного материала, авторы сценария кое-где потеряли живость и человечность характеристик, свойственных перу Гайдара.

Две фигуры повести — Шебалова и Галки — слиты в одну. В новом образе командира отряда есть привлекательные черты, раскрытые в таких, например, сценах, как суд над Сырцовым и мягкий, сердечный разговор с Борисом о вступлении в партию. Но в целом новое действующее лицо, обозначенное фамилией Галка, получилось суховатым, с теми чертами «среднеарифметического» командира, которыми в изобилии оснащены герои обезличенных пьес и сценариев. Галка часто предстает перед нами «командиром вообще», произносящим верные, но лишенные индивидуального своеобразия слова. Стремясь показать интеллектуальность и собранность командира нового типа времен гражданской войны, авторы обеднили образ. Чтобы яснее стали утраченные возможности, напомним портрет Шебалова, нарисованный Гайдаром:

«Всем отрядом командовал Шебалов — сапожник, у которого еще пальцы не зажили от порезов дратвой и руки не отмылись от черной краски...» У него был длинный, никелированный палаш, который «спускался до земли, а в деревянную покрышку маузера была врезана медная пластинка с вытравленным девизом: «Я умру, но и ты, гад, погибнешь!»... После Февральской революции, уйдя с фронта, он сидел и тачал сапоги, а когда юнкеры начали громить Кремль, надел праздничный костюм, чужие, только что сшитые на заказ хромовые сапоги, достал на Арбате у дружинников винтовку и с тех пор, как выражался он, «ударился навек в революцию».

Думается, что эти живые черты обогатили бы образ командира, сделали бы его более близким и родным зрителю.

Однако молодые авторы проявили некоторую робость, видимо, опасаясь, что красочность персонажа сможет сделать его менее значительным. Та же робость дает себя иногда знать в схематическом изображе-

нии чувств и переживаний героев, романтической устремленности героев в будущее. Глубина чувств воплощается у Гайдара не в готовых формулах, а в живых движениях человеческой души. Когда Борис Гориков узнает о смерти отца, авторы не дают своему герою времени пережить это известие, а тотчас же приглушают эмоциональное звучание эпизода, вводя песню, доносящуюся с улицы. Переход из одного внутреннего состояния героя в другое сделан грубо, явно обнажая искусственность построения сцены.

В картине есть сцена, когда Чубук говорит раненому Цыганку и Борису о том, что они будут «жить в светлом царстве социализма». Авторы ограничились здесь несколькими планами улыбающихся юношей. А ведь при этом разговоре присутствует Верка — та самая Верка, которая в рассказе Гайдара «Пусть светит!» сама, не находя нужных слов, взволнованно говорит о том, что такое социализм:

«— Ефимка,— с любопытством сказала, повернувшись на бок, Верка,— а какой, по-твоему, будет социализм? Ну вот, например, то так люди жили, а то будут так?..» И идет полный необыкновенной прелести ребячий разговор о самых серьезных вещах. Конечно, не было нужды включать весь этот диалог в сценарий, пусть вошли бы лишь немногие слова, но они обладали бы большой эмоциональной силой, так как за ними—в подтексте— мы ощущали бы весь душевный мир юных мечтателей.

Мы приведем только конец этого разговора, и станет ясно, к каким замечательным обобщениям могли привести эти безыскусственные слова:

«— Вот погоди, отгрохает война — и заживем мы тогда по-новому. Тогда такие дома построят огромные... в сорок этажей. Тут тебе и столовая, и прачечная, и магазин, и все, что хочешь— живи, да работай. Почему не веришь? Возьмем да и построим. И над сорок первым этажом поставим каменную башню, красную звезду и большущий прожектор... Пусть светит!

— А куда он светить будет? — с любопытством, высовывая из-под дерюги голову, спросила Верка.

— Ну, куда? — смутился застигнутый врасплох Ефимка. — Ну, никуда. А что ему не светить? Тебе жалко, что ли?

— Не жалко, — созналась Верка. — Я и сама люблю, когда светло. Пусть светит!»

Пусть светит! В этом воплощается их мечта. В первом варианте сценария авто-

«Школа мужества»

«Школа мужества»

ры пытались включить приведенный текст рассказа в драматургическое действие, но не могли выйти за рамки прозаического решения. А жаль!

Васильевы в «Чапаеве» или Довженко в «Щорсе» не побоялись внимательно приглядеться к душевному миру своих героев и нашли тончайшие и точнейшие слова, изобразительные детали, передающие их духовный кругозор. А вот в современных картинах мы почему-то нередко останавливаемся как раз тогда, когда внутренняя устремленность самого художника должна проявиться с полной силой и яркостью.

Вероятно, это произошло оттого, что термин «романтика», ошибочно истолкованный в ряде теоретических работ, исчез из нашего обихода и — что самое главное — принципы художественной типизации, преувеличения, романтическая взволнованность не всегда находят отражение в творчестве многих художников.

Этот недостаток надо так же решительно преодолевать, как и обезличенность, ходульность, мнимую многозначительность, ибо все это делает искусство бескрылым, не передающим всего богатства нашей жизни.

В режиссерской работе Басова и Корчагина ощущается молодой голос, желание по-своему рассказать о том, что они видят и знают. Они показали себя одаренными и ищущими мастерами, и можно только скорбеть о безвременной кончине Корчагина, не увидевшего результатов своей успешно начатой совместно с Басовым работы. ВГИК, где учились Басов и Корчагин, их педагоги-руководители режиссеры С. Юткевич и М. Ромм сумели дать своим ученикам верное воспитание. В картине проявились и известные профессиональные навыки и умение анализировать поведение героев, стремление к обобщениям. Басов и Корчагин не только использовали опыт старшего поколения режиссеров, но и нашли свои краски, проявили индивидуальное своеобразие в трактовке материала.

В каждой сцене они стремились найти выразительную характеристику, запоминающийся акцент.

В гимназии, на общем плане лестницы и коридора, среди шумной и многообразной толпы гимназистов, мы видим на первом плане учителя, который, широко расставив руки и согнувшись от напряжения, проводит за уши наказанных учеников.

В сцене «морского боя» на плоту появляется мальчуган, бросающий камень в толстяка, от чего весь ребячий переполох становится и более забавным и более запоминающимся.

Борис в плену, и как только он падает на пол подвала, неожиданно возникает безвкусная, резкая, чуждая музыка граммофона: звуки шансонетки ошарашивают Бориса, сразу четко обозначают мир, в который он попал.

Это — необходимая острота характеристик, без которых была бы унылая обезличенность. И как ни называй режиссерские штрихи, подобные приведенным, но они верны, они передают через внешнее внутреннее.

Той же задаче служат и многочисленные юмористические детали, встречающиеся в фильме. Борис в финале идет к Галке, ему предстоит решающий, быть может, всю дальнейшую жизнь юноши разговор. По всем «законам» штампа здесь бы заставить актера быть многозначительно приподнятым, здесь бы применить всеспасительные котурны, здесь бы дать очередное разъяснение в диалоге или дикторском тексте о важности момента. Вместо всего этого мы видим простую, по-человечески вполне понятную деталь: в волнении Боря надел шапку задом наперед. Верка, его славный дружок, заметив оплошность товарища, кричит вдогонку Борису, останавливает его и заставляет поправить шапку. Маленькое замешательство помогает ощутить настроение юных героев.

Так же внимательны режиссеры к подробностям, рисующим человека и в больших «многофигурных композициях». Они пользуются вторым планом, и нужно только пожелать Басову, чтобы в своих следующих работах он применял его еще шире и изобретательнее. Хороша, например, непростая панорама, показывающая жизнь отряда на отдыхе, поведение бойцов в момент передышки. Значение этой панорамы не только познавательное — она вместе с тем передает настроение Чубука, связывает общую характеристику с судьбами конкретных людей.

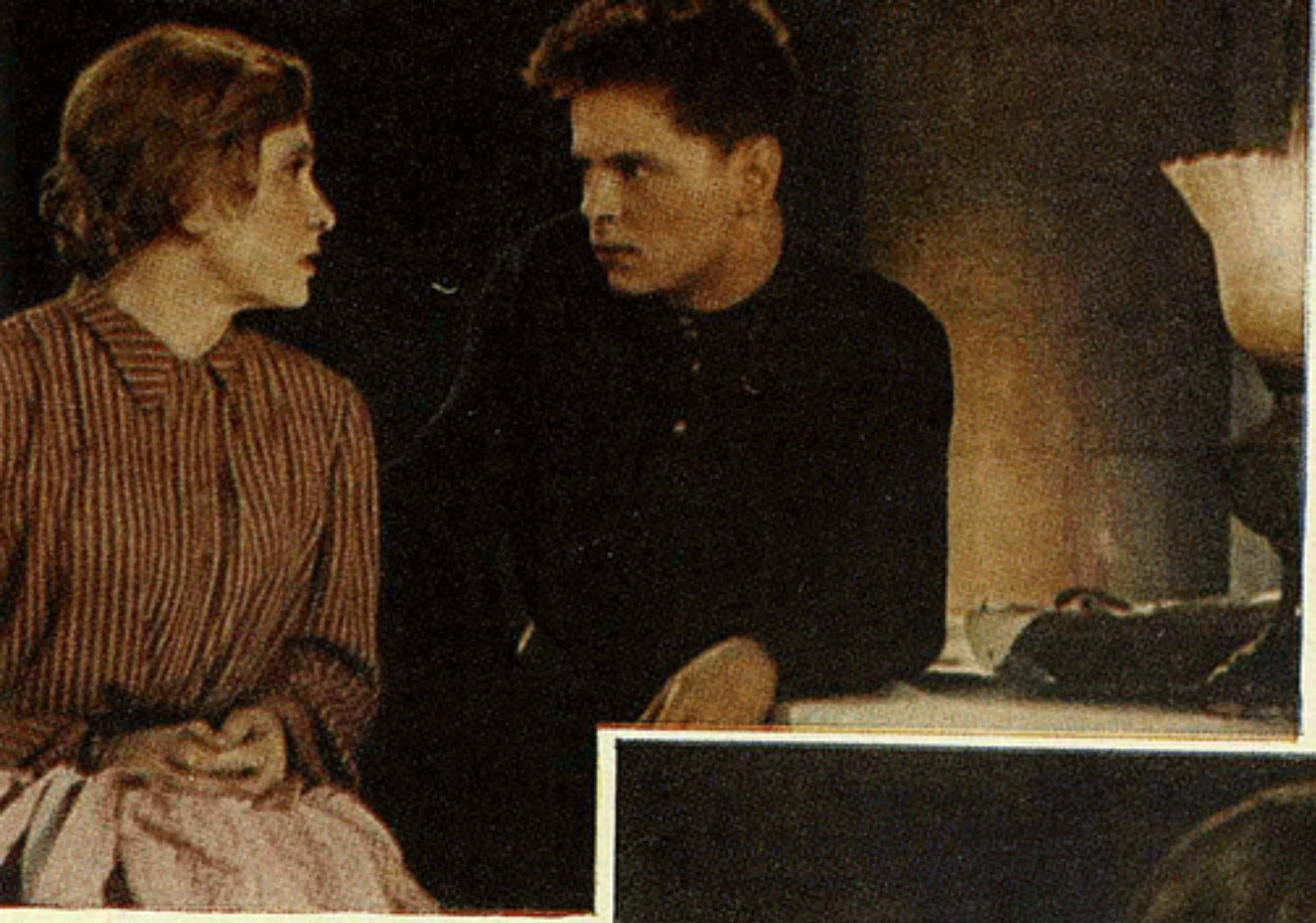
К сожалению, не всюду в фильме ощущается острота, определенность характеристик. Несмотря на удачные актерские детали, митинг недостаточно выразителен, он шумен и криклив, в нем явно недостает гайдаровской точности и строгости в обрисовке исторической обстановки. Неубедительно и композиционное решение кадров митинга, чувствуется скученность, нет непосредственности в поведении людей, естественности переходов. Та же скованность и напряженность чувствуется в сцене на улице Арзамаса, в характеристике толпы горожан.

Отдельного разбора заслуживает работа с актером в фильме. Широкое использование изобразительных и музыкальных элементов в сочетании со словом и поступком актера дало режиссерам возможность найти лаконичные решения. В игре многих исполнителей чувствуется тонкое ощущение подтекста.

Большой удачей является исполнение А. Харитоновым, сейчас закончившим студию МХАТ, роли Бориса. В нем подкупает живость, искренность и, главное, многообразие красок, переходов из одного состояния в другое. Очень хороша сцена разговора с Чубуком за самоваром. Умное лицо Бориса становится то печальным, то забавным, то выражающим недоумение. Сложнейшие переходы психологического состояния рисует Харитонов в эпизоде с Ваальде. Особенно убедительна мимика и жестикуляция актера, когда он, в ужасе отпрянув, стреляет в белогвардейца. Хочется, чтобы Харитонов в отличие от некоторых молодых киноактеров, быстро растерявших свои возможности, сохранял и развивал свои достижения. Он должен твердо помнить, что не только техника (без которой немыслимо никакое творчество) дает художнику силу, но в первую очередь чистота его морального облика, беспредельная преданность искусству, которые так отчетливо проявились в первой кинематографической роли Харитонова.

Фильм «Школа мужества» — школа не только для Бориса и его друзей, но и для молодых выпускников ВГИК, создавших это кинопроизведение. По-молодому незрелая в некоторых отношениях картина волнует своей искренностью, хорошим темпераментом, отсветом одаренности ее создателей. Фильм близок нашему времени кругом идей и миром чувств и наряду с этим вызывает воспоминания о таких наших кинематографических традициях, которые грех забывать. На память приходят «Красные дьяволята» и другие хорошие картины о гражданской войне.

Пусть «Школа мужества» послужит началом новых успехов нашей творческой молодежи!



ШКОЛА МУЖЕСТВА

Сценарий
С. РОЗЕНА, К. СЕМЕНОВА
по мотивам произведений
А. Гайдара

Постановка
В. БАСОВА, М. КОРЧАГИНА
Оператор Т. ЛЕБЕШЕВ

В ролях:

Л. ХАРИТОНОВ, М. БЕРНЕС,
В. ЕМЕЛЬЯНОВ, Е. МЕЛЬНИКОВА,
Р. МАКАГОНОВА и другие.

Производство киностудии
«Мосфильм»

ЗРИТЕЛИ О ФИЛЬМАХ

(Обзор писем читателей)

Экранизации произведений художественной литературы, равно как и фильмы-спектакли, занимают значительное место в репертуаре советского кинематографа. Об этих произведениях редакция журнала получает немало писем, в которых содержатся ценные замечания, а также и советы мастерам кино.

Читатель В. Осинский (Ленинград) посвящает свое письмо анализу фильма «Звезда». Критикуя подход создателей фильма к литературному оригиналу — одноименной повести Э. Казакевича, — автор письма поднимает ряд интересных творческих вопросов, в том числе вопрос о трактовке образов отдельных героев. Он считает, например, что в повести образ сержанта Мамочкина был яснее и четче, чем получился в фильме.

«Храбрый и опытный разведчик сержант Мамочкин в повести совсем не безупречный человек, — указывает В. Осинский. — За ним в прошлом крупные проступки, противоречащие понятию о чести советского воина. В его характере много черт, возникших в результате прежней портовой бесшабашной жизни. Мамочкин любит прихвастнуть, рассказывая молодым солдатам о своих боевых делах, он все время спорит с Аникановым, завидует его славе и положению первого разведчика подразделения.

В фильме же Мамочкин балагур и остряк — образ, ставший дежурным во многих произведениях. Спасает только превосходное исполнение роли Н. Крючковым».

По мнению Осинского, было бы гораздо интереснее и правдивее, если бы авторы, сохранив характеристику образа, данную Э. Казакевичем, показали самый процесс духовного и политического роста человека под воздействием окружающей его среды.

Отметив далее правильный подход и удачу авторов фильма при создании образов Кати, лейтенанта Мещерякова, старшины Аникановa и лейтенанта Травкина, Осинский пишет об образах, трактовка которых вызывает возражения: «Начальник дивизионной разведки капитан Барашкин — образ в повести хотя и эпизодический, но вполне законченный. Это — человек не на месте, не справляющийся со своими обязанностями, не интересующийся ими, к тому же развратник, сквернослов. В фильме же всего этого нет. В землянке командира дивизии, во время обстрела, Барашкин прячется за спину Травкина и, таким образом, становится просто трусом; образ искажается, наделяется совершенно иными чертами характера».

Далее автор письма приводит ряд примеров неряшливости в деталях, проявленных коллективом, создававшим фильм: «Например, вместо вражеских автомашин наши разведчики вынуждены по небрежности или недосмотру киноработников выслеживать отечественные, да еще послевоенного выпуска машины «ЗИС-150»... Во всех массовых сценах участвуют автомашины, которые выглядят так, будто они прямо с парада явились на съемку, даже с подведенными белыми кантами».

Нельзя не согласиться с автором письма — подобная небрежность действительно нарушает правдивость фильма.

Читательница Розина (Ленинград) посвящает свое письмо фильму «Честь товарища», поставленному по мотивам повести Б. Изюмского «Алые погоны». Отмечая, что авторам удалось избежать менторского, назидательного тона и найти правильную атмосферу для раскрытия внутреннего мира подростков и юношей, Розина также сетует на то, что некоторые образы фильма получились беднее, суше, чем в повести:

«Прежде всего это относится к образу майора Баканова. Зритель не видит его требовательности не только к другим, но и к самому себе, не видит его огорчений при первых неудачах, его сомнений и исканий, его бесед и споров с товарищами-офицерами. В фильме Баканов выглядит неизменно строгим и всегда уверенным в правильности своих действий человеком. Сложные отношения Баканова с воспитанником Ковалевым в фильме не раскрыты до конца.

Артист В. Дружников играет Баканова очень сдержанным, пожалуй, чересчур сдержанным, даже суровым человеком.. Материал сценария не дал возможности артисту раскрыть этот образ полнее и глубже».

Автор письма дает далее весьма высокую оценку игре молодых актеров В. Бирцева и Е. Новикова, исполнителей ролей Володи Ковалева и Геннадия Пашкова. И в лирических, и в драматических, и в комедийных эпизодах фильма — всюду чувство правды не изменяет актерам и делает их игру тонкой и убедительной.

Заслуживают высокой оценки, по мнению Розиной, и школьники Л. Коптев, Ю. Лепешкин, Б. Матюшкин — исполнители ролей младших суворовцев Артема Каменюки, Феди Семенова и Павлика Авилкина.

«Очень жаль, — пишет Розина, — что в фильме такое незначительное место отведено капитану Беседе, который в повести играет большую роль и как воспитатель малышей и как друг Баканова... Как обогатился бы образ Баканова, если бы в фильме была хоть одна из известных по

повести сцен разговора Баканова с Бесе-дой, в которой он высказал бы свою тре-вогу, сомнение, или радость, вызванные событиями, происходящими в фильме!»

Законная претензия! Режиссеры и сце-наристы, работающие над юношескими и детскими фильмами, над фильмами о шко-ле и семье, должны не только художественно убедительно раскрыть внутренний мир юно-ши или ребенка, но как можно ярче и правдивее показать взрослых, окружаю-щих детей, показать меру и силу их влия-ния.

«Благотворное творческое содружество театра и кино нигде не проявляется так ярко и многогранно, как в перенесении лучших достижений советского театра на экран», — пишет Ю. Саакова, обраща-ясь к экранизации спектакля Малого теат-ра «Васса Железнова».

«Замечательный спектакль как бы прело-мился сквозь чудодейственную линзу кино-объектива и заблистал новыми, неведомы-ми ранее красками. Резче обозначились черты действующих лиц, яснее стала ок-ружающая обстановка, появилось какое-то новое, почти физическое ощущение соци-ально-политической направленности горь-ковской пьесы».

Автор письма, давая высокую оценку ра-боте Л. Лукова, — постановщика фильма «Васса Железнова»,— говорит далее:

«Крупный план помогает зрителю в течение всего фильма концентрировать вни-мание на основном в каждой сцене, каж-дом эпизоде, раскрытии каждого характе-ра... Это очень благотворно сказалось на актерах, особенно на исполнителях главных ролей, позволило им достигнуть предельной выразительности не только в раскрытии ма-лейших нюансов душевной жизни героев фильма, но и в выражении их социальной сущности.

... О многом рассказывают зрителю на-турные кадры фильма: и о том, что дейст-вие происходит на Волге, в Калинове, и о том, что время действия — канун револю-ции, и о том, что собственность Железновой составляет львиную долю волжского паро-ходства. Но эти же кадры помогают зрите-лю понять и почувствовать еще большее. Кадры с железновскими пароходами, на-пример, не только дают понятие об обще-ственном положении Железновой, но и за-ставляют ощутить мрачную сущность капи-тализма. Значительную роль сыграло здесь и мастерство монтажа — резкое, контраст-ное сопоставление кадров наивысшей и наи-меньшей драматической напряженности.

... Особого внимания заслуживают массо-вые сцены, введенные в фильм в дополне-ние к драматургическому материалу пьесы Горького. Они служат повышению его идей-но-художественного уровня. Ту же функцию выполняет и музыкальное оформление. Ко всему фильму, за исключением последней его сцены, музыка написана композитором Л. Шварцем. Последняя сцена идет под «Дубинушку». Это и закономерно: режиссер показывает народ — силу, способную уни-чтожить мир Храповых и Железновых, и противопоставляет жизнеутверждающую мощь «Дубинушки» музыке, характеризую-щей гибель и упадок, звучавшей ранее в фильме».

Появившиеся за последние месяцы новые мультипликационные фильмы вызвали от-клик читателей, высоко ценящих искусство мастеров рисованного фильма.

Б. Макарцев посвящает свое письмо в редакцию критическому разбору мульт-типликационного фильма «Полет на луну», рассказывающего о приключениях совет-ских ученых и «зайца»-пионера на Луне, куда они попали в ракетном снаряде.

«В фильме, — пишет Макарцев, — мно-го юмора (сценки со швейцаром астроно-мической обсерватории, забытые калоши профессора-пилота, подарок — швабра и т. д.)... Мультипликационные «ребята» иногда становятся живыми, сердечными, остроумными... Но особенно хочется отме-тить режиссерские удачи (режиссеры В. и З. Брумберг): технически фильм выполнен от-лично, эффектно выглядит взлет ракеты, да и сам полет. Прекрасны лунные ландшаф-ты, метеориты, падающие на Луну».

Но не все, по мнению Макарцева, равно удачно в этой интересной в целом работе.

«Когда смотришь фильм, — пишет он далее, — невольно возникает вопрос: на кого он рассчитан? На малышей ли до-школьного возраста или ребят-школьни-ков? Если на первых, то зачем нужны «теоретические выкладки» профессора-аст-ронома (вроде объяснения «чистой» тени на Луне)? Лучше бы придать фильму большую сказочность. А если на вторых, то слишком уж примитивен фильм. Надо бы больше показать и разъяснить косми-ческие «чудеса», например, объяснить, по-чему метеоры являются частыми гостями Луны, почему так легко скачется по лун-ным скалам, зачем нужны скафандры лю-дям на Луне и т. д.

... Возникают вопросы и другого поряд-ка. Почему сценаристы чуть ли не ско-пировали сюжет старого фильма «Косми-ческий рейс» (тот же полет на Луну, тот же «заяц»-мальчик, те же прыжки по лунным «Альпам»)? Почему бы не обра-титься к другому сюжету? Например, созданию искусственных спутников вокруг Земли, полету на Марс или Венеру.

...Сценаристам и режиссерам надо заду-маться и над вопросом: так ли просто ле-теть на Луну с посадкой на нее? Ведь там нет атмосферы, а следовательно, отсутству-ет естественный тормоз при посадке... На-до было объяснить зрителям, зачем нужен был полет ракеты «Р-1» на Луну. Даже ма-лыши и те хотят знать цель полета... Не-безинтересно было бы знать, зачем нужна космическому пилоту такая «баранка» для управления ракетой, какую крутит в филь-ме профессор-пилот, и т. д.

Уж если мы говорим о строгой научно-сти нашей фантастики, то в первую очередь следует избавляться от всяких техниче-ских вольностей. Надо приучать детей к правильному пониманию научных истин. Наши дети очень наблюдательны и любо-

знательны — они не прощают ошибок и надолго запоминают их», — заключает Б. Макарцев и предлагает вслед за этим фильмом создать и более серьезные произведения киноискусства о Вселенной с сложным сюжетом, острым конфликтом и целенаправленным финалом.

Читатель Э. Меос (Таллин) делится впечатлениями о короткометражном документальном фильме «Пярнуские рыбаки» (Таллинская киностудия).

«Недостаток этого фильма,—пишет он,— в том, что работа рыбаков показана только легкой и романтичной. Трудностей, которые неизбежны, мы в фильме не видим. Это впечатление усугубляется в некоторой мере и тем обстоятельством, что сцены шторма на море не особенно внушительны. Очень слабо разработан эпизод совещания у бригадира Таммана: рыбаки сидят, затем встают и собираются уходить. О том, что совещание посвящено вопросу об улучшении качества работы, не говорится в дикторском тексте, не ясно это и из действий присутствующих. Розовой краской окрашены сцены, воспроизводящие эпизоды домашней жизни рыбаков. Авторы фильма, по-видимому, полагают, что семейное счастье выражается только в улыбках друг другу и поглаживании детей по головке с поводом и без повода...»

В другом письме в редакцию тот же автор указывает на дефекты очерка «Животноводство в колхозе «Гвардеец» (производство Таллинской киностудии).

«Слишком мало уделено места показу помощи МТС колхозу и вовсе не разработана тема социалистического соревнования. Мешает восприятию фильма и то, что между эпизодами не ощущается временного разрыва: уборка сена показана рядом с убранными полями ярового хлеба».

Читательница Новичкова (Пенза), анализируя фильмы «Кавалер Золотой Звезды», «Кубанские казаки», «Алеша Птицын вырабатывает характер», фильм-спектакль «Свадьба с приданым», отмечает достоинства и недостатки этих работ и указывает, что советской кинематографии необходимо шире ставить проблемы воспитания советского человека. Темы уважения к старости, правильных взаимоотношений в семье, высокой морали, темы трудового воспитания должны найти себе достойное место в произведениях киноискусства — таков вывод из письма Новичковой.

А. Фомин, разбирая достоинства и недостатки фильма «Командир корабля», пишет об исполнителе главной роли артисте М. Кузнецове:

«Совсем недавно Кузнецов играл парторга в фильме «Судьба Марины», теперь мы видим его в заглавной роли в новом фильме «Командир корабля», но актер не перевоплотился: тот же спокойный, уравновешенный, сдержанный и хладнокровный человек, с твердым характером, выполняющий все до конца. А ведь в жизни трудно встретить двух людей, обладающих одинаковыми качествами!»

Фомин видит в этом однообразии вину не только артиста, но и сценаристов, постановщика.

«Новый командир корабля (Кузнецов) пытается в корне перестроить всю воспитательную и учебную работу, но железная дисциплина, муштра и чрезмерные строгости, которые он вводит, не найдя предварительного контакта с коллективом, не достигают цели. Командир не понят. Такова завязка. А далее? Далее командир осознает свою ошибку и находит ключ к душе матросов, но как это делается — остается неизвестным, хотя именно это основное...

В результате герой так и остается непонятым, нельзя сказать, что будет с ним дальше, как сложится его жизнь.

...Теме любви в фильме «Командир корабля» уделяется большое место, эта тема заинтересовала зрителей, но ведь и она остается неразрешенной.

Точно так же неясным остается в фильме и образ первого помощника командира корабля. Судя по внешнему рисунку, это явно отрицательный персонаж, но авторы словно боялись, что он будет не понят и потому на каждом шагу указывали на него пэльцем, отчего он не сделался ни интереснее, ни яснее.

...Существенной ошибкой сценариста является и то, что в фильме отсутствует та сила, о воспитании которой так много говорят командиры — коллектив матросов. Мы знаем, что в жизни только коллектив может победить любые трудности, а авторы сценария не считаются с этим жизненным фактом.

Авторы сценария обеднили интересную повесть, и зритель, конечно, не поблагодарит за это, хотя и сохранит теплое чувство к актерам Соколовой. Вербицкому, Смирнову и другим, изо всех сил старавшихся оживить образы своих героев».

Читатель В. Русинов (Яранская машинно-тракторная станция Кировской области) посвящает свое письмо вопросу о низком техническом качестве фильмов:

«Надписи, сообщающие о действующих лицах и исполнителях («Свадьба с приданым»), сделаны неправильно; действующие лица указаны таким мелким шрифтом, что читать их надо через микроскоп, а фамилии исполнителей написаны чуть ли не полуметровыми буквами.

В ряде других фильмов имеются и более значительные недостатки: действие происходит днем, а на экране такая темень, что ничего не видно. Думали, виноваты киномеханики, а они доказывают, что дело в кинокартине.

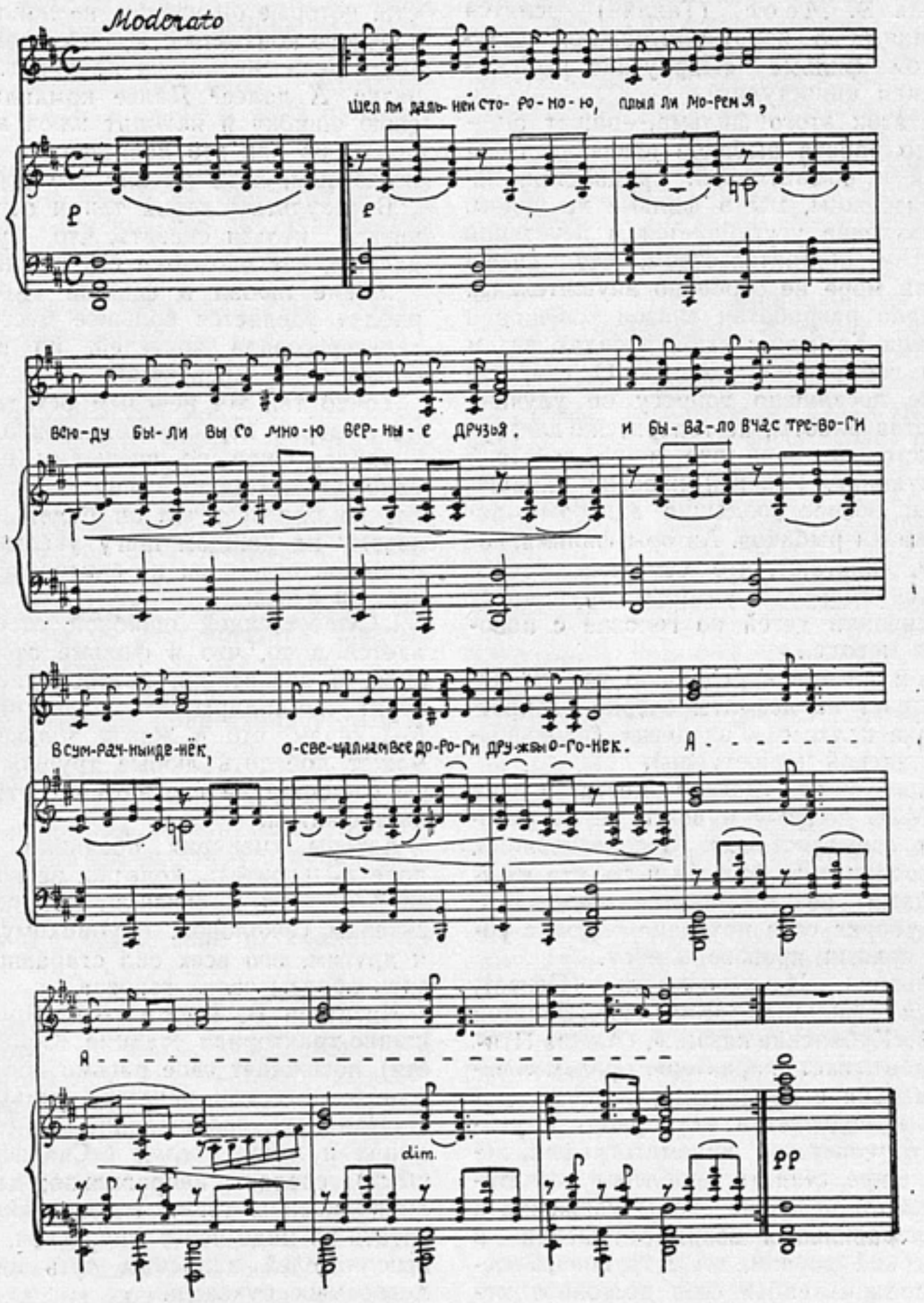
Звук порой оглушает, а порой еле слышен, кажется, что идет разговор шепотом. Киномеханики тоже вины на себя не берут, говорят, так записан фильм.

Работники кинематографии, — заключает В. Русинов, — должны выпускать добротные фильмы; фабрикам и заводам вменяется в обязанность выпускать добротные товары и изделия, разве это же не касается работников кинематографии?»

ПЕСНИ ИЗ ФИЛЬМА «ВЕРНЫЕ ДРУЗЬЯ»*

Слова Мих. Матусовского. Музыка Т. Хренникова

ПЕСНЯ О НАШЕЙ ДРУЖБЕ



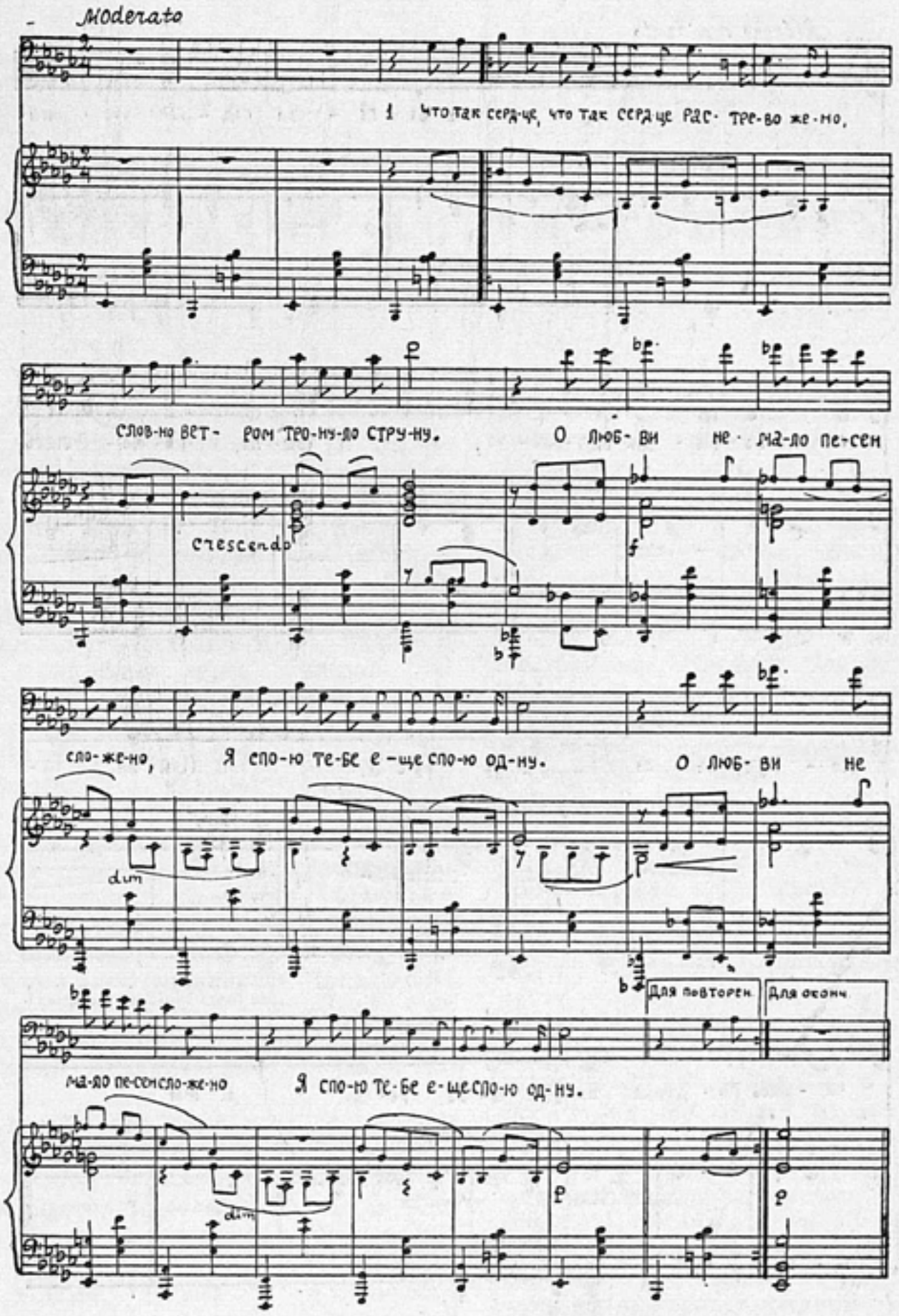
Шел ли дальней стороною,
Плыл ли морем я,—
Всюду были вы со мною,
Верные друзья.
И, бывало, в час тревоги,
В сумрачный денек
Освещал вам все дороги
Дружбы огонек.
И в разлуке и в печали
Были мы тверды.
Сколько раз мы выручали
Друга из беды.

Пусть проходят год за годом
Долгой чередой, —
Наша дружба остается
Вечно молодой.
В каждом слове, в каждом деле
Дружбе верен ты.
С дружбой все яснее цели,
Ближе все мечты.
Старой дружбы, словно песни,
Забывать нельзя.
И идут по жизни вместе
Верные друзья!

* *Публикуем по просьбе читателей журнала. — Ред.*

МОЯ ПЕСНЯ

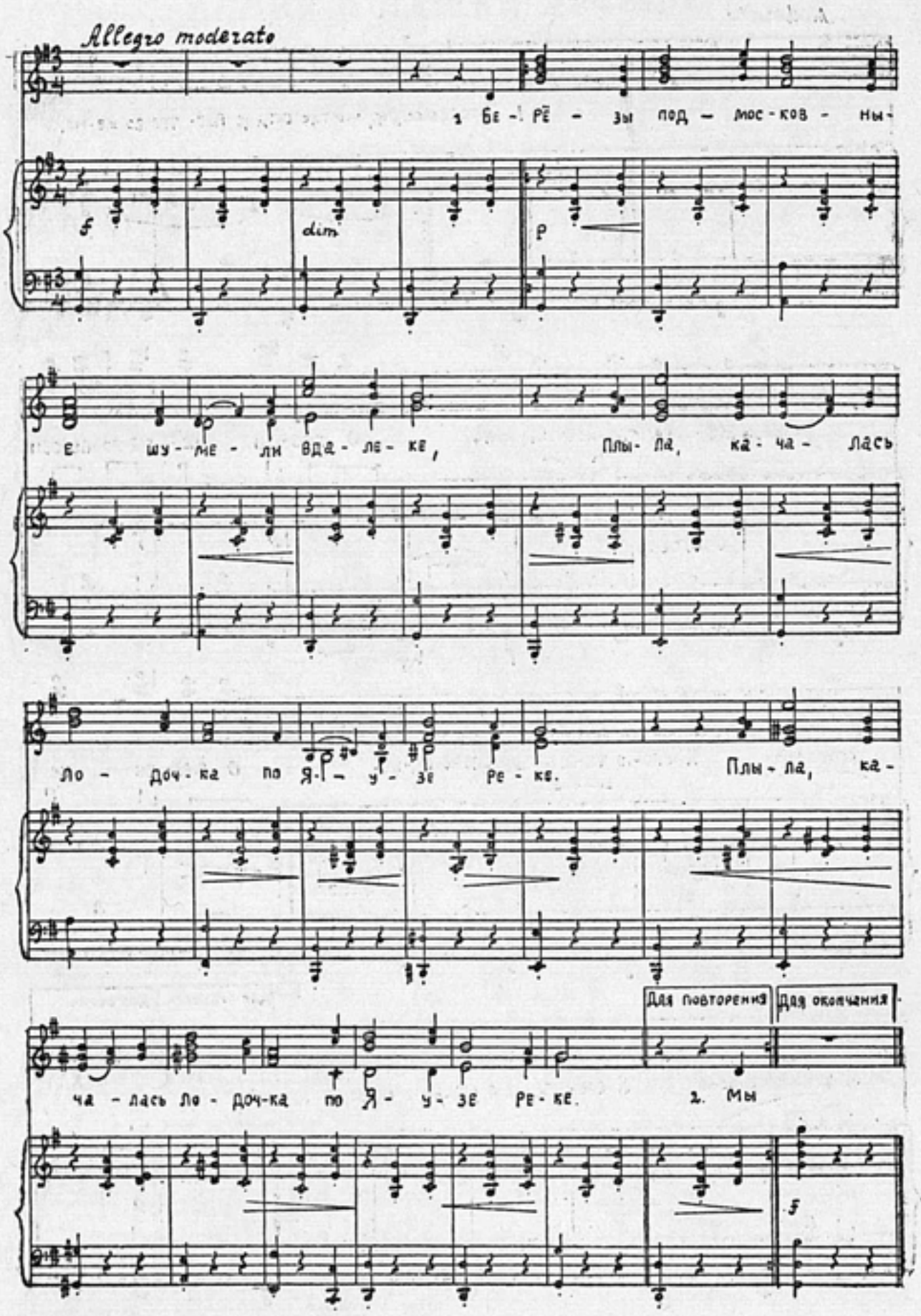
(Романс Лапина)



Что так сердце, что так сердце
растревожено,
Словно ветром тронуло струну.
О любви немало песен сложено,
Я спою тебе, спою еще одну.
По дорожкам, где не раз ходили
оба мы,
Я брожу, мечтая и любя.
Даже солнце светит по-особому
С той минуты, как увидел я тебя.
Все преграды я могу пройти без
робости,
В спор вступлю с невзгодою любой.

Укажи мне только лишь
на глобусе
Место скорого свидания с тобой.
Через горы я пойду дорогой
смелою,
Поднимусь на крыльях в синеву.
И отныне все, что я ни сделаю,
Светлым именем твоим я назову.
Посажу я на земле сады
весенние.
Зашумят они по всей стране.
А когда придет пора цветения,
Пусть они тебе расскажут обо мне!

ЛОДОЧКА



Березы подмосковные
Шумели вдалеке,
Плыла-качалась лодочка
По Яузе-реке.
Мы плыли по течению
Сторонкою родной,
И вместе тесно не было
Нам в лодочке одной.
От весел вдоль по Яузе
Струился светлый след.
С тех пор, друзья-товарищи,
Прошло немало лет.

Давно уж мы разъехались
Во все концы страны,
Но дружбе мы по-старому,
Попрежнему верны.
Над нами небо Родины,
И так светло кругом,
Как будто мы на лодочке,
Как в юности, плывем.
И путь наш не кончается.
Речной простор широк.
И гонит, гонит лодочку
Попутный ветерок.

ЗА РУБЕЖОМ

Альберт КАН

ЧЕМУ УЧИТ ДЕТЕЙ ГОЛЛИВУД*

Кинофильмы, как средство массового развлечения американских детей, являются дополнением к телевидению и радио. Но кинопромышленность в отличие от телевидения и радио не создает ничего предназначенного специально для детской аудитории. Несмотря на то, что в США около двадцати миллионов юных кинозрителей еженедельно посещают кино, ни один из просматриваемых ими фильмов не предназначается для них. Кинофирмы убеждены в том, что фильмы, поставленные специально для детей, не соберут нужного количества зрителей и, следовательно, принесут убыток.

Но было бы заблуждением думать, будто трогательная забота о детях заставляет радио и телевизионные компании включать в свои программы специальные детские передачи. Обычно такие программы оплачиваются фирмами, производящими различные детские товары, и являются рекламой их продукции. У кинофирм нет такого стимула, побуждающего думать о развлечениях для детей.

Все в более увеличивающихся размерах блестящая техника и производственная мощь Голливуда используются для массового производства мелодрам из жизни преступного мира, историй таинственных убийств и ковбойских фильмов с кровавыми сражениями. Перед внимательными взорами юных американских кинозрителей разворачивается бесконечная панорама, в которой действуют бандиты и гангстеры, сражающиеся с полицией, ковбои, убивающие индейцев, американские солдаты, уничтожающие вражеских солдат, агенты федерального бюро расследования, стреляющие в «шпионов из Москвы», маниакальные убийцы, расправляющиеся со своими жертвами, мужья, убивающие жен, и наоборот.

За редким исключением главные герои таких «кровопролитных» фильмов отличаются от второстепенных только тем, что они сильнее и наглее, стреляют быстрее и без промаха, они более опытны в искусстве бокса, борьбы джиу-джитсу и драки. Черты, присущие героиням, это сексуальная привлекательность, обычно сопровождающаяся ограниченностью умственных способностей. Почти неизменно высшая точка напряжения кинодрамы наступает тогда, когда «мужественный» герой арийского типа убивает или избивает злодея, превращая его в кровавое месиво. Злодей — обычно коммунист иностранец, часто темнокожий азиат из какой-нибудь колонии.

Во многих фильмах центральным героем является крупный бандит, профессиональный преступник или многоопытный убийца. Показательна для фильмов этого типа картина «Белый накал», в которой ведущую роль играет актер Джеймс Кагни. В рецензии, озаглавленной «Кагни снова убивает», журнал «Лайф» описывает этот фильм, как дикую и захватывающую помесь увечий и безумия, в которой Кагни изображает маниакального убийцу, бросающегося на людей со звериным рычанием.

Даже персонажи мультипликационных фильмов наделены чертами невероятной жестокости. Кинорежиссер Джон Хаусман говорит: «Я помню время, когда Дисней и его менее удачливые подражатели показывали на экране шаловливые проделки пчелок, птиц и разных мелких зверюшек. Преобладающим тоном было чувство радости жизни... Теперь все изменилось... Мультфильмы превратились в кровавое поле сражения, на котором одичавшие и безжалостные создания преследуют и калечат друг друга или с садистской яростью разрывают на части».

Кинофирмы нельзя обвинить в излишней скромности, когда дело доходит до восхваления отвратительных садистских сторон их кинопродукции. Они с великим энтузиазмом рекламируют эти качества, как приманку. Ежедневно на страницах газет в разделе «Отдел развлечений» пестрят следующие кинорекламные объявления:

«С н а й п е р». Нежно он держал ее под прицелом своего ружья».

---

* Из книги прогрессивного американского писателя Альберта Кана «Игра смерти (Влияние холодной войны на наших детей)». Нью-Йорк, 1953. Перевод П. Аташевой и З. Литошко.

«Дьявол играет тремя». Фирма «МГМ»* показывает историю преступления, страсти и интрига, в которую попал американский солдат, вернувшийся в Германию и встретивший там неотразимую девушку из преступного мира».

«Ранчо с дурной славой». Она управляет ранчо, где каждый гость за плату может скрыть свое преступление, напиться пьяным, обмануть женщину, вонзить человеку в спину нож».

«Капитан Черный Джек». Танжер! Сингапур! Майорка!.. Здесь каждый мужчина предатель, каждая женщина повод для убийства!»

«Атомный город». «Парамоунт» с гордостью показывает ведущий и самый захватывающий боевик этого года! В «Атомном городе» есть такие кадры, которые вызывают новый вид возбуждения. Это фильм о людях, которые связаны одним нерушимым правилом: «Не разговаривай с незнакомыми людьми!» В этом городе дети говорят: «Если мы вырастем большие», а не «когда мы вырастем большие»...

Приведем также несколько описаний из журнала «Кью», посвященных фильмам подобного типа, которые демонстрировались в Соединенных Штатах в 1950—1952 годах для просвещения и развлечения детей:

«Асфальтовые джунгли». Динамичная, напряженная мелодрама — преследование, убийство, бандитизм, любовь».

«Грубая сила». Душераздирающая, кровавая, садистская драма из жизни шести доведенных до отчаяния заключенных и их побег из тюрьмы. От начала до конца— оргия неослабевающей жестокости, заснятая во всей ужасающей реальности».

«Звоните по номеру 1119». Умопомрачительная драма о психопате-убийце».

«Темное зеркало». Превосходно сыгранная психологическая драма о таинственном убийстве».

«Месть мертвых». Динамичная, неистовая кровопролитная тайна убийства».

«Д. О. А». История таинственного убийства. Один из лучших фильмов. Ужасающе напряженная, неистовая, реалистическая драма. Решительно не для слабохарактерных!»

«На краю гибели». Длинная, безжалостно страшная история нищеты и безисходности жизни. Драма из жизни запутавшегося, подавленного горем мальчика, убившего священника. Его выслеживают сыщики, он кается и возвращается в лоно церкви».

«Пятеро». Захватывающая, фантастическая драма о пяти людях, оставшихся в живых после того, как вся цивилизация погибла от сверхбомбы».

«Четырнадцать часов». Увлекательная драма о самоубийце, бросившемся с крыши нью-йоркского отеля».

«Площадь Хэнговерсквер». Захватывающая мелодрама безумия и убийства».

«Дом чудовищ». Оргия наслаждений для любителей острых ощущений и ужасов».

«Смой поцелуем кровь с моих рук». Мрачная, жестокая мелодрама с убийством».

«Леди из Шанхая». Двойное таинственное убийство... Навязчивое, как кошмар».

«Надругательство». Драма, изображающая мучительные последствия преступного нападения на молодую девушку».

«Западня». Волнующая драма, в которой муж покидает домашний очаг, доходит до воровства, шантажа, убийства. Очень сильное, но хорошее мелодраматическое развлечение».

«Мародер». Свирепая, динамичная мелодрама о продажном полисмене, неверной жене, убийстве и возмездии».

«Возвращение негодяев». Масса убийств в этом тщательно разработанном но типичном ковбойском фильме, в котором действуют десятки бандитов».

«Спи, моя любовь». Частично интересная мелодрама с тайнами, рассказывающая о ветреном муже и заговоре с целью довести до сумасшествия и самоубийства его жену».

Наблюдая за всевозрастающим, массовым производством подобных фильмов, Зигфрид Кракауэр в своем обширном труде «От Калигари до Гитлера», посвященном изучению германского кино во время нацизма и до него, отмечает:

«Фильмы, насыщенные ужасами и садизмом, за последнее время начали выпускаться Голливудом в таких количествах, что сделались привычным явлением. Отныне на американскую почву перекочевало плохо скрытое чувство страха за свою жизнь, которое подобно року преследовало людей при нацизме. Зловещие заговоры созревают за соседней дверью. Сосед, которому вы доверяли, может оказаться злодеем.

Этот ужас, который был неотъемлемой частью жизни при Гитлере, отнюдь не является случайным. И дело тут не только в том, что между садизмом и фашизмом существует подлинное и постоянное родство. Вполне вероятно, что садистские наклонности в нашем обществе в настоящее время и являются особенно благоприятными предпосылками для развития фашизма. И именно в этих наклонностях, в этой эмоциональной подготовленности к фашизму и заключается опасность».

Общее направление голливудской продукции играет важную роль в деле осуществления программы холодной войны. На это указано в редакционной статье, помещенной в июле — августе 1952 года в журнале «Фильм-сенс»: «Эти фильмы, проповедующие насилие и садизм, отвечают запросам Министерства обороны, Государственного департамента и запросам промышленников, которые наживаются от непомерно разросшегося военного бюджета. Об-

*«Метро-Голдвин-Мейер».

раз мышления Микки Спиллани*, перенесенный на пленку, помогает психологически подготовить кинозрителя (а их миллионы) к «операции убийцы», к напалмовым бомбардировкам и к бесчеловечной атомной войне. Постоянная демонстрация актов садизма и насилия внушает миллионам кинозрителей сознание неизбежности кровопролития и жестокости в реальной жизни и чувство безразличия к ним».

Все больше и больше американских фильмов прямо трактуют тему войны. С 1950 года Голливуд выпустил свыше сорока полнометражных военных фильмов, и в дополнение к этому более тридцати полнометражных фильмов и короткометражек находятся в стадии подготовки. Почти без исключения все эти фильмы производятся под руководством и при содействии министерства обороны. Газета «Вэрайети» писала: «Поскольку министерство обороны США считает многие военные фильмы важным средством воздействия на общественное мнение, правительство оказывает фильмам всемерную помощь и зачастую предоставляет объекты для съемок, а также рабочую силу».

Голливуд и в прошлом делал фильмы о войне. Но фильмы, выпущенные в период холодной войны, совсем иного порядка. Ни один из них не является антивоенным. Наоборот, все современные военные фильмы подчеркивают «позитивные» стороны войны.

Примечательно, что лишь немногие из них затрагивают тему войны в Корее. Подавляющее же большинство картин посвящено второй мировой войне. Об этом факте сценарист Майкл Вилсон, получивший высшую награду Академии киноискусства, писал в журнале «Голливуд ревью»: «Трудности, которые возникают при производстве фильмов о войне в Корее, вытекают из самой природы такого пропагандистского задания. По замыслам военщины тактическая миссия киномагнатов состоит в том, чтобы сделать непопулярную войну приемлемой для американского народа, а стратегическая задача — привить воинствующий дух, который не исчез бы и в случае прекращения военных действий в Корее».

Далее Вилсон говорит, что производство таких «позитивных» фильмов о Корее было чрезвычайно осложнено «общеизвестными фактами, говорящими о неудачах, об отсутствии ясного представления целей войны, о цинизме американских солдат в Корее.

...Вот почему многие кинопроизводственники обратились к темам о второй мировой войне. Умело прикрашенные истории боев в Нормандии и на Окинаве могут оживить патриотические воспоминания людей среднего возраста. В то же время такие фильмы, лишенные всякого антифашистского содержания, поощряют честолюбивые мечты юного поколения, родившегося слишком поздно, чтобы принять участие в крестовом походе против немецкого и японского фашизма.

...Фильмы, лишенные сами по себе социальной направленности, ставят своей главной целью прославление моральных качеств, необходимых для ведения войны в Корее: слепого повиновения, инстинкта убийцы, жертвенной смерти и т. п. ...

Цель пропаганды заключается в том, чтобы война была признана нормальным явлением нашего времени. Если удастся приучить народ Америки к зрелищу массовых убийств на экране, он с большей готовностью примет их как неизбежное явление в обыденной жизни».

При помощи кино, телевидения, радио и комиксов целый водопад ужасов и неожиданных смертей затопляет умы молодых американцев. Это не только приучает их рассматривать акты жестокости, насилия и убийства как обыденные явления в их повседневной жизни, но также готовит их к совершению подобных актов.

---

* Автор многочисленных гнусных, человеконенавистнических книжонок, воспевающих садизм, убийство, насилие.

Н. МЕДВЕДЕВА

СОВЕТСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В АРГЕНТИНЕ

На международном кинофестивале в Аргентине в марте этого года принимали участие восемнадцать стран, в том числе СССР, Польша, Италия, Аргентина, Англия, Венгрия, Западная Германия, США, Чехословакия, Испания, Австрия, Франция, Югославия, Япония.

Делегация советских киноработников в составе руководителя делегации П. Зимина, кинооператора А. Шеленкова, редактора К. Парамоновой, киноактеров С. Бондарчука, С. Столярова, А. Ларионовой и автора этих строк вылетела самолетом из Москвы на Прагу, а оттуда—в Париж. Дорога от Парижа до Буэнос-Айреса была совершена за тридцать два летных часа с четырьмя остановками по 45 минут в Лиссабоне (Португалия), Дакаре (Африка), Натале и Рио-де-Жанейро (Бразилия).

Интерес к Советскому Союзу в Аргентине огромен. Это мы сразу почувствовали, когда приземлились в Буэнос-Айресе. Выйдя из самолета, мы увидели огромную толпу народа, которая держала в руках лозунги, написанные на русском языке: «Добро пожаловать!», «Да здравствуют советские люди — вестники мира и дружбы!»

Буэнос-Айрес — сравнительно молодой город, вся архитектура его современная. Дома — белосерые ступенчатые коробки с плоскими крышами. На крышах сделаны маленькие садики. Город изобилует памятниками; улицы прямые и чистые, много зелени и цветущих деревьев.

Вскоре после нашего приезда состоялась пресс-конференция. Журналисты, перебивая друг друга, задавали разнообразные вопросы. Однако ни один вопрос не касался творчества актера. Всех интересовало: сколько получает актер, сколько кинотеатров в Москве, сколько человек работает в кинематографии, есть ли конкуренция между телевизором и кино и т. д.

Фестиваль происходил в Мар-дель-Плата, курортном городке в четырехстах километрах от Буэнос-Айреса на берегу Атлантического океана. Уже в поезде, который вез нас туда, произошли первые знакомства. Нас посетили американские, аргентинские, итальянские и другие актеры. В поезде звучали песни всех национальностей. В Мар-дель-Плата наши машины медленно пробирались от вокзала сквозь толпу. «Какая нация?» — тысячу раз раздавался один и тот же вопрос. «Русские!» — говорили мы, и в ответ раздавались восторженные крики. Сотни рук протягивались в окна машин.

Недостатком в организации фестиваля было то, что демонстрация картин происходила одновременно в трех кинотеатрах. Поэтому мы не имели физической возможности просмотреть все картины.

Привезенные нашей делегацией фильмы—«Садко», «Адмирал Ушаков», «Огни на реке», мультипликационный «Непослушный котенок» и короткометражные «Гусь-Хрустальный» и «По берегам Средней Волги»—шли при неизменно переполненном зале и часто прерывались аплодисментами. Наибольший успех выпал на долю «Садко». Зрителей, по их словам, покорили краски, мастерство комбинированных съемок, игра актеров. Успеху фильма способствовало также присутствие на фестивале двух исполнителей основных ролей картины—Ларионовой и Столярова. Восторженные отзывы мы слышали о картине «Непослушный котенок», которая шла в превосходном аргентинском дубляже.

Из просмотренных нами иностранных фильмов несомненный интерес вызвали итальянские картины: «Вилла Боргезе» (режиссер Франчиолини) и «Хлеб, любовь и фантазия» (режиссер Коменчини). Оба фильма поставлены в свойственной итальянскому кино глубоко реалистической манере, они очень человечны и правдивы Фильм «Вилла Боргезе» состоит из нескольких новелл, объединенных единым местом действия — парком. Авторов интересует что случается в парке за день? Показаны разные люди и их различные судьбы. В одной из новелл героиню играет популярная в Италии актриса Анна-Мария Ферреро. Группа студентов, желая получить хорошие отметки, подсылает к учителю красивую девушку. Но учитель почти слеп. Он рассказывает ей с болью, что уже не видит солнца, что вернуть ему зрение невозможно. Бойкая девушка уходит от него со слезами, забывая о цели свидания. Интересна новелла, в которой известный советскому зрителю режиссер Де Сика исполняет роль богатого соблазнителя бедной девушки. Здесь с блеском раскрывается его комедийное дарование.

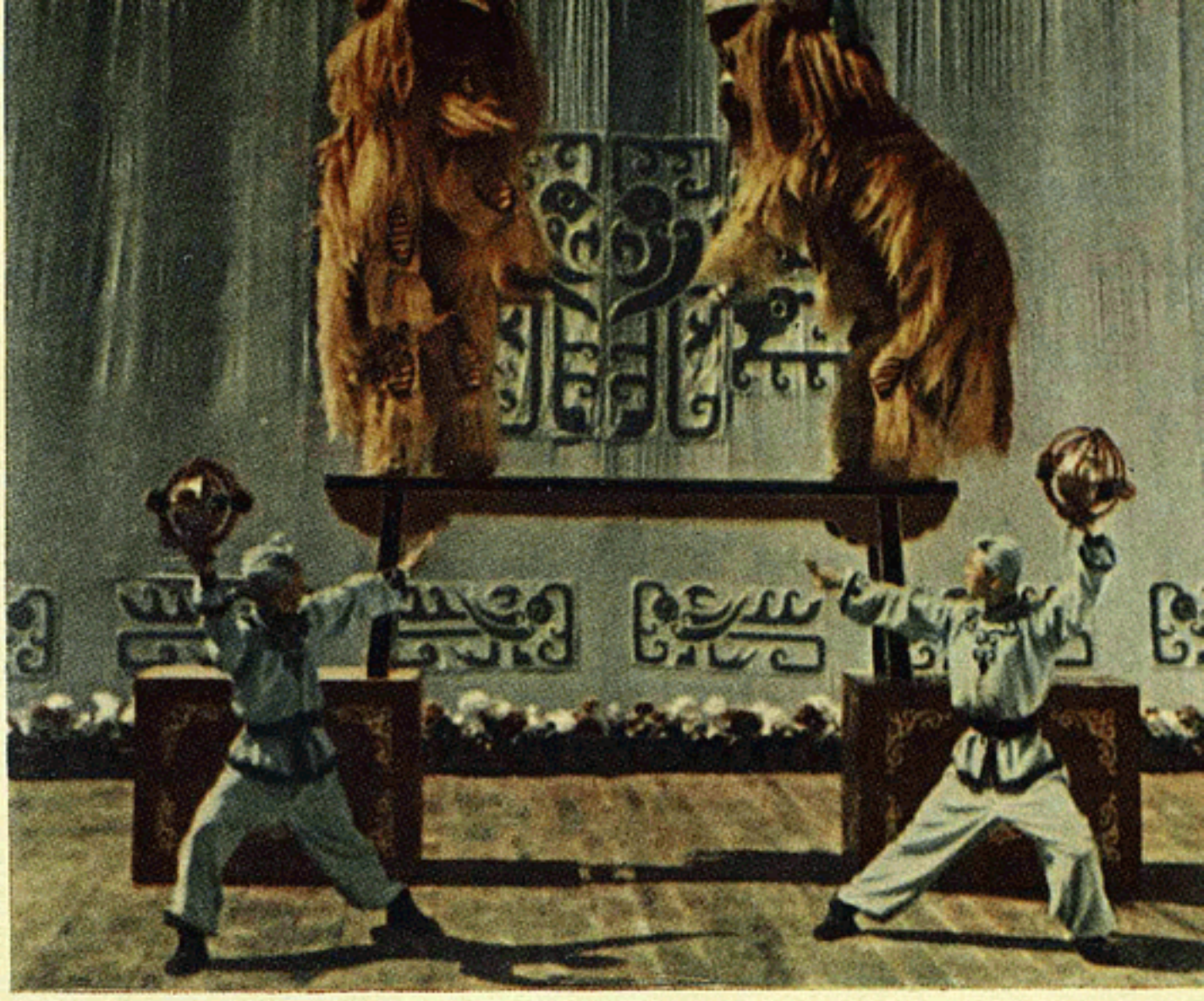
Самыми слабыми фильмами, показанными на фестивале, оказались испанские и югославские. Испанский фильм «Полет № 971» далек от реалистического искусства, пропитан религиозным содержанием. Идея его: божество определяет судьбы людей Югославский фильм «Магическая шпага»—сказка, насыщенная примитивными чудесами. Снят фильм очень плохо, комбинированные съемки на необычайно низком уровне.

Польские кинематографисты привезли на

Международный концерт

Режиссеры
И. КОПАЛИН, Т. ЛАВРОВА,
И. РОДАН

Операторы
Р. ХАЛУШАКОВ, В. МИКОША,
П. КАСАТКИН, Д. КАСПИЙ,
И. СОКОЛЬНИКОВ,
Ю. БОРОДЯЕВ, Е. ФЕДЯЕВ,
К. ДЕМБИНСКИЙ,
А. ЛЕВИТАН, Н. МАРИНЕСКУ,
А. КРЫЛОВ, Э. БРАДУ,
Ж. МИХЕЛЬ, К. РЯШЕНЦЕВ



Производство Центральной студии документальных фильмов (Москва) и студии документальных фильмов имени Александра Сахия (Бухарест)

кинофестиваль «Юность Шопена» (режиссер А. Форд); чехословацкие — фильм «Пекарь императора» (режиссер М. Фрич) и «Старинные чешские сказания» (режиссер И. Трнка), венгерские — «Земмельвейс» и «Лейтенант князя Ракоци» (режиссер Ф. Бан).

Тесные и дружеские связи завязались у нас с делегациями стран народной демократии. Новых друзей мы нашли и среди членов других делегаций. Близко познакомились мы с итальянскими киноактерами. Приветствовал нас и дружески беседовал с нами известный французский актер Мишель Симон (которого мы знаем по картине «Господин Такси»). Творческая дружба связала нас с прогрессивным режиссером и актером Аргентины Уго де Карилль и киноактрисой Тита Мерелло.

Мы просмотрели целый ряд аргентинских фильмов. Лучшими из них являются «Темная река» и «Кровавая колея» режиссера Уго де Карилля. Фильм «Темная река», поставленный по одноименному роману Альфредо Варела, рассказывает о трудной жизни сборщиков чая в Аргентине. Бедняки, подписавшие контракт на работу, едут к плантации на лодках. Навстречу плывут страшные, распухшие трупы людей, не выдержавших тяжелого труда. Река как бы предостерегает героев фильма: их ожидает кнут, непосильная работа с утра до поздней ночи. Но герой картины, которого великолепно играет Уго де Карилль, восстает против каторжных условий, убивает надсмотрщика и бежит с плантации вместе с любимой девушкой. Фильм потрясает глубоким знанием жизни и правдой человеческих чувств.

Мы видели также аргентинские фильмы «Священный крик» (режиссер Амадори) и «Островитяне» (режиссер Лукасдель Марил). В фильме «Священный крик», рассказывающем историю трагической любви, центральную женскую роль играет Фаня Наварро — актриса подлинного перевоплощения. Фильм «Островитяне» посвящен истории одной семьи, поселившейся на острове. Роль жены исполняет Тита Мерелло, роль мужа — Уго де Карилль. Перед нами проходит жизнь этих людей до старости, когда их сын женится и уходит с острова искать счастье. Тита Мерелло создает интересный образ своенравной, нелюдимой, но сильной и мужественной женщины.

На фестивале мы посмотрели, пользуясь специальными очками, первый аргентинский стереоскопический фильм «Буэнос-Айрес».

Американцы показали новинку кино — «синемаскоп». Фильм проицируется на огромном экране, раза в три больше обычного. Это, несомненно, интересное изобретение. Но пока оно оправдывает себя лишь при показе массовых сцен и пейзажей, но проигрывает при показе камерных сцен.

По окончании фестиваля мы вернулись в Буэнос-Айрес для проведения «Недели советского фильма». В программе этой недели были показаны фильмы «Садко», «Адмирал Ушаков», «Тарас Шевченко», «Возвращение Василия Бортникова», «Мастера советского искусства» и «Чук и Гек». Фильмы демонстрировались в лучшем кинотеатре города — «Опера», вмещающем две тысячи пятьсот человек. Потолок зала представляет собой звездное небо, по которому все время движутся облака. Превосходная вентиляция и непрерывная подача кислорода создают иллюзию, что вы действительно сидите под открытым небом. Однако мы были огорчены, когда узнали, что администрация кинотеатра продает не билеты на отдельные сеансы, а абонементы сразу на все фильмы, чем могли воспользоваться люди более обеспеченные, так как эти абонементы стоили довольно дорого.

Наибольший успех из фильмов, показанных в программе недели, выпал, пожалуй, на долю «Тараса Шевченко». Появление пионеров в конце картины было встречено бурными аплодисментами.

В Буэнос-Айресе мы близко познакомились с творчеством скульптора Луиса Фальчини — автора барельефов «Юноша, погибший на демонстрации», «Неизвестный заключенный» и других, а также художника Х. Кастаньино, воспевающего простой народ Аргентины, людей сельскохозяйственного труда. Оба художника работают для народа, отражая в своих произведениях жизнь, думы и чаяния простых людей.

Наша делегация посетила также студию «Соно-фильм», где Уго де Карилль снимает картину «Гуачо» («Сирота»). Эта студия выпускает в год десять фильмов. Наибольший срок съемок фильма — пять месяцев. На студии только три постоянных режиссера. Студия очень плохо технически оснащена.

Интересным было посещение независимого аргентинского театра «Маска» в Буэнос-Айресе. Мы смотрели там пьесу К. Симонова «Жди меня», переведенную на испанский язык аргентинской писательницей Лили Герреро. Труппа этого театра состоит из актеров-любителей. Все они днем работают на различных предприятиях, а вечером (пять раз в неделю) ставят спектакли. Репетировать им приходится ночью. Нас восхитил их самоотверженный труд и любовь к искусству. Спектакль поставлен в реалистической манере — актерам нигде не изменяет чувство правды. Особенно интересным оказался образ Лизы, созданный актрисой Моникой Вейро. Он покоряет душевной глубиной, исключительной искренностью и простотой. В спектакле использована советская музыка. Перед началом спектакля ведущая актриса театра Лили Фильмус приветствов ла нас на русском языке.

Перед нашим отъездом друзья из Института культурной связи Аргентина — СССР организовали теплую встречу. Нас забросали вопросами о Советском Союзе, о жизни нашего народа. Мы не успевали отвечать.

Покидая Аргентину, мы почувствовали, что оставляем здесь много новых хороших друзей. Несмотря на то, что наш самолет улетал ночью, они пришли нас провожать.

«Передайте привет вашему замечательному народу», — просили они.

М. ЧЕСНО-ХЕЛЛЬ

ФИЛЬМ ОБ ЭРНСТЕ ТЕЛЬМАНЕ

Эрнст Тельман, которого высоко ценили Ленин и Сталин, был не только одной из самых выдающихся и популярных личностей международного революционного рабочего движения, но и «символом мира для освобожденных народов» (Ромэн Роллан), он «воплощал, как редко кто другой, не только Германию будущего, но и вообще мир будущего» (Мартин Андерсен-Нексе).

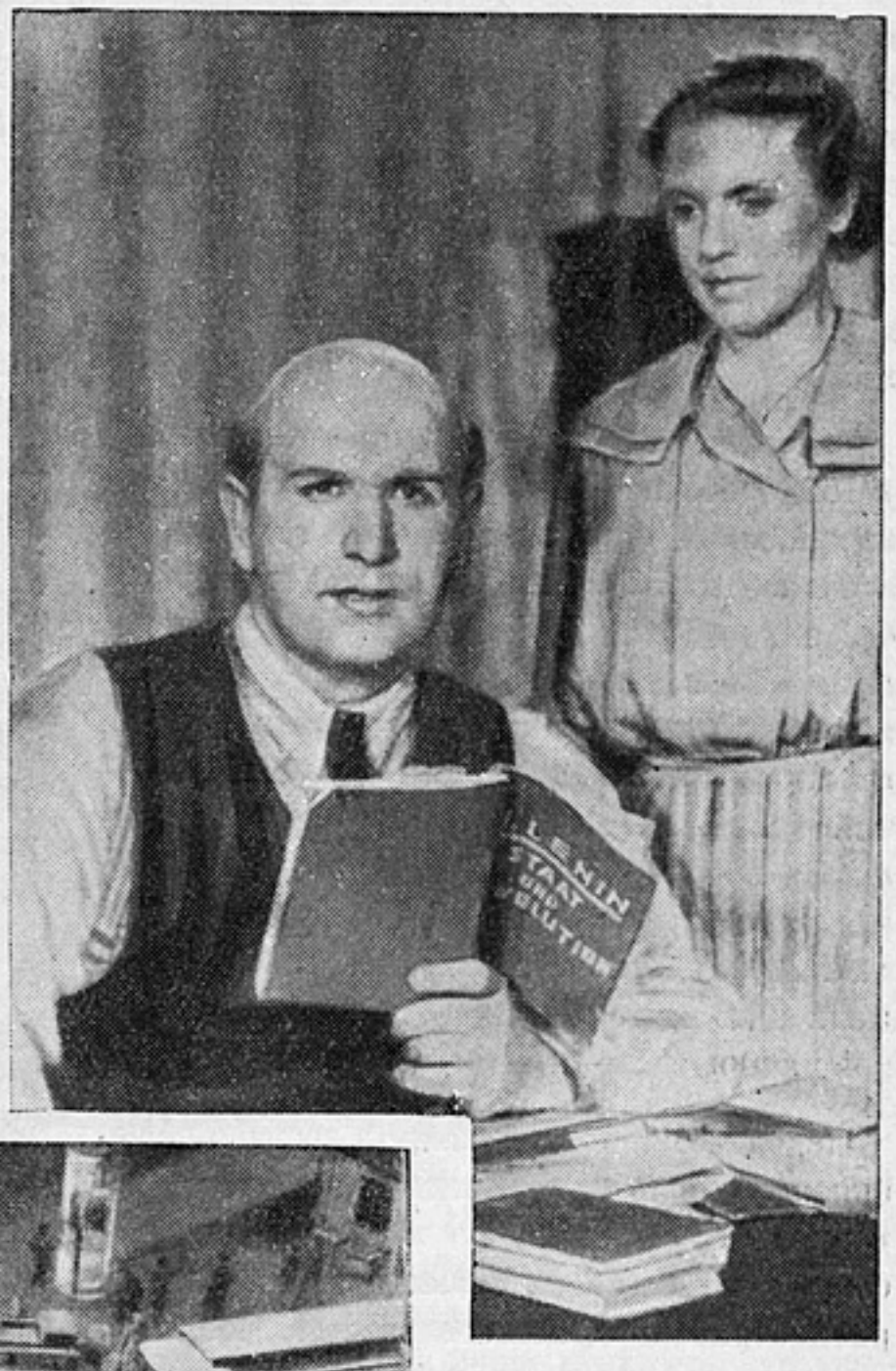
Нет нужды пояснять, как трудна была поставленная перед Вилли Бределем и мной задача написать киносценарий об Эрнсте Тельмане. Эта работа потребовала трех лет интенсивного труда. С чего начать фильм? С детства Тельмана, с его юности? Мы пробовали это сделать. Но сценарий получался таким, что из него вышло бы по крайней мере четыре фильма. Было создано и отвергнуто несколько вариантов, прежде чем мы решили начать рассказ о Тельмане со времени окончания войны в 1918 году.

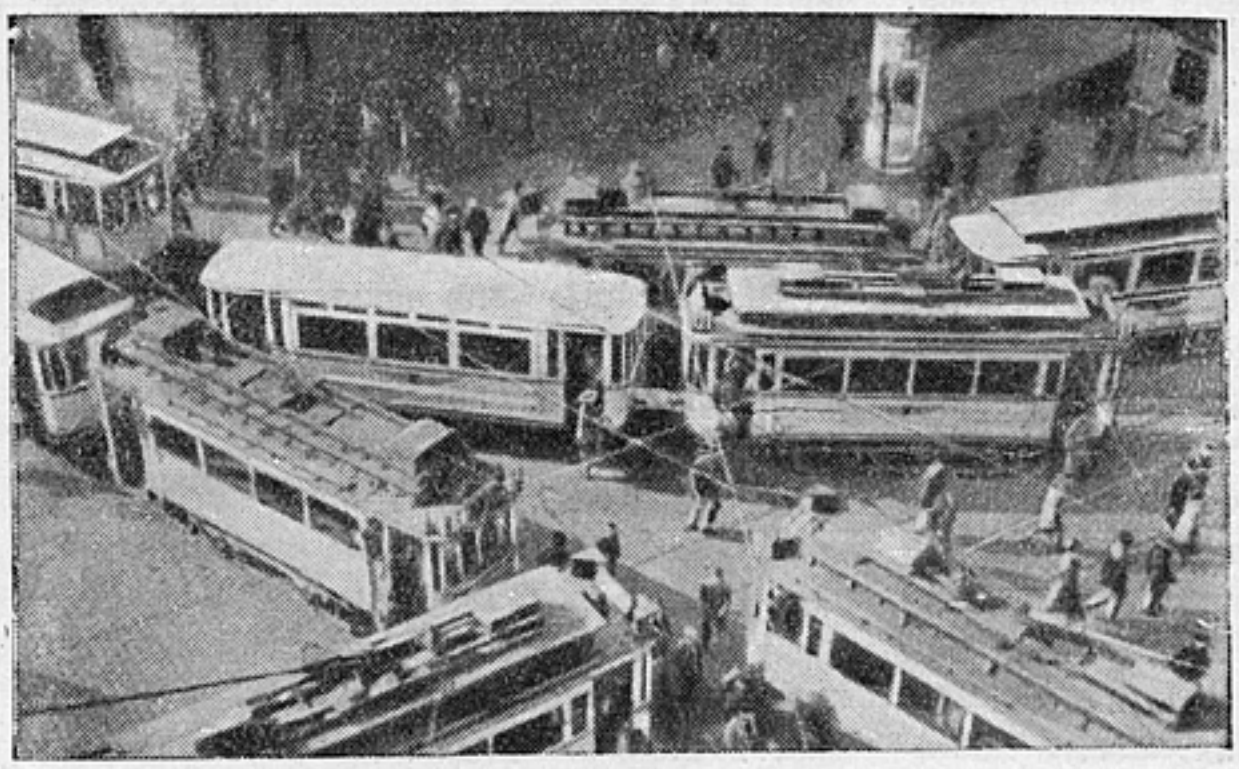
Мы пришли также к такому заключению: действие первого фильма «Эрнст Тельман — сын своего класса» начинается осенью 1918 года и кончается осенью 1923 года. Второй фильм «Эрнст Тельман—вождь своего класса» начинается в 1930 году и заканчивается в 1945 году поднятием красного флага на рейхстаге — началом новой эпохи, за которую Тельман боролся всю свою жизнь.

Таким образом, фильм о Тельмане является историко-биографической кинокартиной. В ней исторические события изображаются не для того, чтобы иллюстрировать биографию Тельмана, а наоборот, биография Тельмана обрисовывается на фоне исторических событий. Как и всякий

Авторы фильма «Эрнст Тельман — сын своего класса» (слева направо): режиссер Курт Метциг, сценаристы Вилли Бредель, М. Чесно-Хелль.

«ЭРНСТ ТЕЛЬМАН — СЫН СВОЕГО КЛАССА»





художественный фильм, эта картина не ограничивается передачей документального материала. Исторически конкретная действительность правдиво выражается рядом эпизодов; исторические события, сливаясь с художественным творчеством, создают ход действия, положенный в основу этого фильма.

Тревожное время — эти пять лет с осени 1918 до осени 1923 года! Это беспокойные, исполненные брожения, бурные годы послевоенного времени, годы революционных боев и контрреволюционных выступлений, подъемов и падений, борьбы множества политических партий, годы поисков пути, по которому пойдет вперед немецкий рабочий класс, объединяя вокруг себя трудящихся в борьбе против двойного ярма германского и иностранного капитала. Революционный дух этого послевоенного времени и должен был определить стиль, ритм, пропорции и акценты нашего сценария.

Перед нами возник вопрос, играющий решающую роль при передаче не только исторических сюжетов, но в равной мере и современных тем: с каких позиций следует рассматривать действительность? Что, собственно, является ее правдивым отражением? Во всяком случае, не фотография, не механическая копия, не дешевенькая правдоподобность с нагромождением случайных и ненужных деталей, взятых из повседневного быта, а освещение ее с той возвышенной точки зрения, о которой говорил Горький. Ведь жизнь не просто течет куда-то, а стремится к определенной цели. Мы воспринимаем процесс развития «не как движение по кругу, не как простое повторение пройденного, а как движение поступательное, как движение по восходящей линии, как переход от старого качественного состояния к новому качественному состоянию...»

Следовательно, художественно правдивым является изображение действительности в ее революционном развитии. Если в основе произведения заложена историческая правда, то и художественная правда налицо — она совпадает с исторической. Только такой метод изображения способен сообщить человеку знания и переживания, которые потрясают его, захватывают, двигают вперед и будят в нем инициативу, чтобы он сам принимал участие в преобразовании жизни.

Историческая цель, к которой направлено такое преобразование жизни, — это социализм, это коммунизм.

Значит, нам следовало проникнуть в сущность исторического процесса, очистить события от присущих им случайностей, выключить нетипичное, подчеркнуть и спустить характерное. Это же относилось и к индивидуальной судьбе большинства героев, которая могла быть передана только в тесной связи с судьбой всего народа.

Фильм о Тельмане должен воспроизвести революционные традиции немецкого рабочего класса и тем упрочить среди наших трудящихся сознание собственной силы и уверенность в том, что они способны переделать мир.

Фильм о Тельмане должен также наглядно показать значение роли трудящихся как освободителей человечества от эксплуатации и войны, как силы, движущей вперед историю, как исполнителей воли нации.

Каким пламенным патриотом был Тельман! Как глубоко он был убежден в том, что нельзя быть интернационалистом, не будучи одновременно патриотом. Прочтем слова, которые он написал в тюрьме в 1944 году в своем знаменитом «Ответе на письма товарища по заключению».

«Я не безродный человек. Я немец с большим национальным и вместе с тем интернациональным опытом. Мой народ, к которому я принадлежу, который я люблю,— немецкий народ, и моя нация, которой я горжусь, — немецкая нация, смелая, гордая и стойкая нация. Я кровь от крови, плоть от плоти немецкого рабочего класса. И потому, как сын революционного класса, я стал позднее его революционным вождем».

Последовательный ход действия нашей кинокартины показывает путь Эрнста Тельмана от простого рабочего, партийного функционера до всеми признанного вождя рабочих. Тельман неразрывно связан с массами трудящихся, он вырастает из их среды, пользуется их полным доверием, его одушевляет глубокая вера в их мощь. Массы берут с него пример, видят в нем великого борца за освобождение человечества, за социализм.

ПИСЬМО ИЗ АЛБАНИИ

В первые дни показа фильма «Великий воин Албании Скандербег» в кинотеатрах Тираны наблюдалось необычное оживление. Среди зрителей можно было встретить разных людей — и стариков, которые никогда не переступали порога кинотеатра, и юношей, специально приехавших в столицу, чтобы первыми увидеть фильм.

Все с нетерпением ждали появления на экране фигуры легендарного героя нашего народа, о котором знали из бесчисленных легенд, передававшихся из поколения в поколение.

Выходя из кинотеатра, почти все испытывали ощущение, что видели живым того, о котором слышали так много. На экране предстал наш народ — его героизм, его любовь к свободе.

Вот что пишет артист и драматург Бесим Левоня:

«Увидев в фильме простых крестьян, воинов Скандербега, я вспомнил многих крестьян, знакомых мне по партизанской части периода национально-освободительной войны».

Рок Никола, житель деревни Какаричи, сказал после просмотра фильма: «Он, Дин, как будто из нашей деревни... Когда Скандербег вернулся в Албанию, Дин взял в свои руки горсть земли, на которой родился и ради которой поднялся на борьбу. В это мгновение я с особой силой почувствовал любовь к своей родине, к своей земле, хозяином которой сделала меня партия».

Искренно и непосредственно выразила свои чувства восьмидесятилетняя Фатиме Пенгили из Круи, заявившая: «Я горячо обнимаю дорогих сыновей Хораву, Юткевича, Папаву».

Подобные высказывания свидетельствуют о большой воспитательной силе замечательного исторического фильма. Хотя рассказывается в нем о далеком прошлом, он звучит современно, воспитывает в народе национальную гордость, непоколебимую веру в светлое будущее, усиливает ненависть против агрессоров. Семнадцатилетняя стахановка Макбуле Пинарити пишет: «Фильм о Скандербеге учит нас, молодежь, любить свой народ и родину. Он увеличивает желание превратить нашу страну в цветущий сад. Я выполняю нормы на 216%, а сейчас отдам все силы, чтобы выполнить на 300%».

Картина, созданная советской киностудией «Мосфильм» совместно с киностудией «Новая Албания», является большим шагом в развитии нашей новой кинематографии. Это настоящая школа для наших молодых режиссеров, художников, музыкантов и актеров.

Такие прекрасные фильмы, волнующие и воспитывающие людей, показывающие народ в его борьбе за лучшую жизнь, может создать только искусство социалистического реализма.

Фатимир Гята и Лазар Силичи

Тирана

Перевод Н. Дорошенко

БИБЛИОГРАФИЯ

Н. ИГНАТЬЕВА

«ЗАПИСКИ СОВЕТСКОГО АКТЕРА»

«Записки советского актера»* — так назвал свою книгу выдающийся мастер нашего театрального и кинематографического искусства Н. Черкасов. Слово «советский» не случайно присутствует в заголовке: оно определяет характер и содержание книги, ее политическую целеустремленность, ее гражданский пафос. В одних главах «Записок» автор касается сугубо профессиональных вопросов, рассказывая о работе над ролью, в других делится опытом своей общественной деятельности: но и в тех и в других случаях ясно ощущается передовая мысль художника, высокие, благородные чувства патриота Советской страны.

Автор верно определил свою задачу. Не описательные театральные мемуары, не отдельные зарисовки и воспоминания из актерской биографии хотел донести он до читателя.

Стремление глубоко разобраться в сделанном, осмыслить свою жизнь в искусстве, сделать полезные, принципиально важные для его дальнейшего развития творческие выводы — вот что волновало актера и руководило его писательским трудом.

В предисловии автор пишет:

«Несомненно, что мы, представители первого поколения советских актеров, должны выполнить почетную задачу — осмыслить тот путь, который мы прошли вместе с народом под руководством Коммунистической партии, раскрыть то новое, что рождалось в советском театре и кино, что формировало и видоизменяло наше художественное сознание, а вместе с ним и нашу актерскую технику».

Такая цель раздвинула внутренние рамки книги, в которой путь Н. Черкасова предстает неотделимым от развития всего советского искусства, от движения нашей жизни.

«В театре и в кино» — так называется основной раздел книги. Показывая, в чем состоит разница между работой в театре и в кино, Н. Черкасов подчеркивает, что общие эстетические принципы и там и здесь едины.

Какие же главные вопросы актерского мастерства ставит автор? Какие требования художественного творчества выдвигает он перед советским актером?

Первый и основной закон, которому должно подчиняться творчество актера, — знание жизни. Глубоко знать жизнь, уметь видеть в ней главное, характерное и отделять его от всего мелкого и наносного, чувствовать перспективу жизненного движения—таковы качества, необходимые художнику.

Определяющая роль мировоззрения в творчестве советского художника — одна из основных проблем, которую рассматривает автор в связи с анализом своей работы над художественными образами в театре и кино. Говоря о том, что «мировоззрение — единственная основа, на которой могут развиваться наблюдательность художника, его интерес к людям, его способность проникать в глубину человеческих характеров», что «разобраться в любом жизненном явлении или в любом человеческом характере, а тем более воплотить его в художественном образе можно только будучи политически мыслящим художником, страстным и непримиримым борцом за дело народа», Н. Черкасов убедительно подтверждает это на примерах собственной творческой практики. На первых порах своей актерской деятельности, играя сэра Эгчика («Двенадцатая ночь»), Пата, Дон Кихота, изображая их в эксцентрическом плане, в плане гротеска и буффонады, Н. Черкасова больше всего волновало, к а к сыграть тот или иной кусок, к а к поразить зрителей. В более поздних своих работах, которые окончательно укрепили актера на реалистических позициях, главной заботой было ч т о играть, ч т о сделать ключом для постижения внутренней сущности героя.

Качественный переход к реалистическому раскрытию образа — от сэра Эгчика к профессору Полежаеву («Депутат Балтики») — определился идейной зрелостью Черкасова как художника, в становлении

---

* Н. К. Черкасов, Записки советского актера. «Искусство», 1953.

которого сыграли большую роль и значительные события в жизни государства, и успехи советского искусства, в частности, принципиальные победы нашего кино, и партийные документы, отмечающие эти победы, и, конечно же, непосредственное участие самого актера в общественной жизни страны.

Вспоминая о своей работе над образом Полежаева, Н. Черкасов пишет, что «генеральная тема заключительных кадров... «Полежаев — общественный деятель» никак не могла быть раскрыта без понимания природы и сущности революционной общественной деятельности советского человека, без веры в ее преобразующую силу, без личного в ней участия. Ничто не могло заменить личного опыта актера как гражданина и общественника, — сама тема для своего воплощения должна была органически возникнуть в сознании актера как живое отражение опыта жизни».

Так в самом процессе работы художник убедился в теснейшей внутренней связи между творчеством актера и его общественной деятельностью.

Роль профессора Полежаева была для Н. Черкасова не только, по его признанию, «политической школой» — она стала серьезным этапом в поисках положительного героя.

«Едва ли не каждый актер рано или поздно встречается в своей жизни с такой ролью, которая способна дать выход его невыявленным возможностям, накопившимся внутренним силам и тем самым открыть перед ним новые перспективы. Я был уверен, что в мои руки попала именно такая роль», — пишет Черкасов о роли профессора Полежаева.

И актер со всей страстностью отдается работе над образом Полежаева. Изучает историю Октябрьской революции, ибо нельзя как следует раскрыть «внутренний масштаб личности героя как ученого-демократа, ученого-революционера, всей душой и всеми помыслами преданного делу пролетариата», не представив себе ясно тот широкий исторический фон, на котором развивались события из жизни Полежаева. Внимательно знакомится с биографией, статьями и письмами К. Тимирязева. Усвоив внутреннюю сущность своего героя, его общественно-политические идеалы, Черкасов стал искать внешние формы выражения, те живые черты, которые, выразив с наибольшей полнотой индивидуальность героя, сделали бы образ собирательным, типическим.

Так артист обращается к реальным чертам Менделеева и Римского-Корсакова, Павлова и Станиславского...

В результате Черкасов необыкновенно сжился с образом профессора Полежаева. Подтверждение тому мы, зрители, увидели на экране, где предстал яркий, необыкновенно живой и привлекательный характер.

Специальные главы автор посвящает взаимоотношениям актера и драматурга, актера и режиссера, актера и оператора, актера и художника-гримера.

В главе «Актер и драматург» Н. Черкасов призывает актеров относиться к драматическому произведению с большой взыскательностью и требовательностью. «Глубоко ошибочно мнение, — указывает он, — будто талантливые артисты могут «выручать», спасать неполноценные произведения драматургов. Гораздо вернее утверждать, что такие произведения портят талантливых актеров и отталкивают зрителя». Театр не может и не должен работать за драматурга, пытаясь скрыть изъяны его пьесы, ибо «задача театра, задача актера в том, чтобы раскрывать идейные и художественные достоинства драматического произведения, воплощать его в ярких образах».

Это утверждение Черкасова, так же как и его протест против того, чтобы авторы предлагали наспех записанные наметки будущей пьесы, черновики, в расчете, что театр «дотянет» произведение, «оживит» схемы, заслуживает всяческой поддержки. Как страдают наши театры и зритель от того, что драматурги сдают незаконченные пьесы, наскоро потом дописывая многочисленные «варианты»!

Однако, останавливаясь дальше на характере содружества актера и драматурга в кино, автор допускает непонятную непоследовательность. Вместо того чтобы и от кинодраматургов потребовать художественной завершенности их работы, Н. Черкасов оправдывает «дописывание» и видоизменение сценариев актером якобы «своеобразием кинодраматургии», особой активностью киноактера, который наряду с режиссером подсказывает автору характерные подробности, помогающие полнее раскрыть образ. «Порой, — пишет Черкасов, — просмотрев фильм, даже сами его создатели затрудняются сказать, кто явился инициатором расширения той или иной мысли, автором того или другого положения и даже эпизода, сыгравшего не последнюю роль в раскрытии образа, — сценарист, режиссер или актер».

Здесь все верно, кроме одного: дело не в специфике кинодраматургии, а просто в слабости драматургической основы будущего фильма. Если бы актеры и режиссер имели в руках законченное, цельное художественное произведение, то им бы не пришлось работать за автора, придумывая вместо него целые сцены и эпизоды.

Отстаивая за киноактером право видоизменять роль в процессе съемок фильма, Черкасов не только неправильно определяет принципы творческих взаимоотношений кинодраматурга и актера, он невольно присоединяется к тем глубоко неправильным взглядам, которые признают сценарий лишь подсобным материалом для создания фильма, не считают сценарий большой литературой.

В той же главе много верных замечаний, касающихся вопросов построения драматического характера, конфликта, языка пьес и сценариев. Но автор, как правило, ограничивается изложением этих мыслей в самой общей форме, почти не прибегая к кон-

кретным примерам из собственного опыта, к глубоким критическим размышлениям по поводу того или иного произведения.

Н. Черкасов, например, пишет: «Ложная «теория» затухания конфликтов в нашей жизни не только обеднила драматургию, но непосредственно сказалась и на творчестве актера, на его мастерстве как художника...» И дальше: «Конфликт в драме развивается в столкновении характеров, и ослабление его неизбежно ведет к ослаблению характеристики героев пьесы. Встречаются произведения, в которых конфликт в основном намечен, но он не подкреплен, внутренне не обоснован развитием и столкновением глубоко и четко очерченных характеров. В таких случаях возникает видимость действия, лишенного глубокого внутреннего оправдания, подлинной правды действительности».

Все это правильно и не вызывает возражений. Но на этом ставится точка, и верные положения остаются холодной абстракцией, не согретой гневом, протестом настоящего художника против схематизма, фальши, неправды.

Также фактически одной фразой: «Наши драматурги не всегда умеют показать богатейший внутренний духовный мир советского человека» — исчерпывается разговор об одной из существенных слабостей современной драматургии, слабости, которая как ни что другое сковывает возможности актера, мешает глубоко проникать в сущность образа, раскрывать во всей полноте «жизнь человеческого духа».

Актерские работы Черкасова всегда отличались большой психологической глубиной, умением «обнажать» перед зрителем душевную жизнь героя. И просто не верится, что этому актеру нечего рассказать здесь читателям, что нет у него наболевших мыслей и примеров. Как было бы интересно, важно и поучительно, если бы автор подробно разобрал неудачный образ современного героя и показал, насколько далек он от жизненного прототипа своей духовной бедностью и как это затрудняет творчество актера, толкает его на путь штампов, схемы.

Подобный отказ от конкретной иллюстрации своих высказываний, стремление ограничиться общими положениями, без их развития, без привнесения в них своих личных восприятий и раздумий нередко встречается и в других главах «Записок» и, на наш взгляд, значительно обедняет книгу.

Интересные воспоминания о работе с мастерами советского кино — С. Эйзенштейном, Г. Александровым, В. Петровым, А. Зархи, И. Хейфицем — содержатся в главе «Актер и режиссер». Н. Черкасов не только рассказывает о том, как усилия режиссеров помогали ему в создании сложных кинематографических образов, но и показывает ошибки режиссуры, в частности, С. Эйзенштейна, которые привели к неудаче фильма «Иван Грозный», пытается обнаружить причины этих ошибок.

Пожалуй, наибольшей конкретностью и глубиной авторских размышлений отличается глава «Актер и образ». Здесь интересные, живые мысли — о процессе перевоплощения актера, об индивидуальности художника, которая должна присутствовать в любимом его творении, об историческом образе — возникают непосредственно из воспоминаний о созданиях выдающихся советских актеров, о собственной работе над рядом сценических и кинематографических образов — Ивана Грозного в драме Вл. Соловьева «Великий государь», Мичурина в пьесе А. Довженко «Жизнь в цвету», капитана Левашова в фильме «Счастливого плавания!», Попова в фильме «Александр Попов».

Книга Н. Черкасова обращена к широкому читателю. Стараясь дать наиболее полное представление о труде советского актера, об особенностях его профессии, о его месте в общественной жизни страны, автор касается множества самых разнообразных вопросов. Возможно, что именно это и обусловило композиционную рыхлость, некоторую несобранность книги, беглое, поверхностное изложение ее отдельных глав.

Читатель заинтересован, чтобы в дальнейшей работе над «Записками», которые сам автор не считает законченными, Н. Черкасов углубил бы свои размышления, обогатил их конкретным критическим анализом произведений искусства. Своеобразие многогранной и самобытной личности этого замечательного советского актера должно ярче чувствоваться в его книге!

В записках такого мастера, как Черкасов, — человека широкого кругозора, обладающего богатыми жизненными наблюдениями, хотелось бы сильнее ощущать самостоятельную творческую мысль художника, его оригинальные суждения по поводу того или иного события в искусстве, его понимание эстетических проблем, рожденные в результате сценического и жизненного опыта. Пусть будут в этих суждениях вещи спорные, которые могут вызвать оживленную дискуссию,— это дороже, чем изложение верных, но общеизвестных истин, не согретых личным отношением, точкой зрения самого художника.

ХРОНИКА

В Министерстве культуры СССР

ОБСУЖДЕНИЕ НОВЫХ СЦЕНАРИЕВ

«ИЛЬЯ МУРОМЕЦ»

На одном из очередных заседаний коллегия Министерства культуры СССР обсудила сценарий М. Кочнева «Илья Муромец», представленный киностудией «Мосфильм». О нем доложил главный редактор Главного управления кинематографии А. Мигунов.

Сценарий написан по мотивам народных былин. Основные герои — Илья Муромец и его сподвижники Добрыня Никитич, Алеша Попович—показаны как подлинные сыновья своего народа, защитники земли русской от иноземных захватчиков. Помимо богатырей, в сценарии даны яркие образы других представителей народа: умелого и умного мастера Разумея, удалого, смелого и честного парня Михайла, ловкого и сильного юноши Вавилки, ткачихи-красавицы Василисы. Им противопоставлены образы врагов: Калин-царя, его зятя Сартака, Идолища поганого, боярина-предателя Мишатычки. Борющийся со злыми силами народ трактуется как творец истории, создатель силы и славы своей Родины.

Все участники обсуждения отмечали, что сценарий может послужить основой для создания интересного фильма. Однако авторское решение темы и ряда образов вызвало серьезные замечания. В отношении образа Ильи Муромца высказывалось пожелание глубже раскрыть мудрость, гуманизм этого героя русского эпоса, показать его как поборника правды народной. Большое внимание уделили выступавшие образу князя Владимира Красное Солнышко. В былинах он, как известно, часто противопоставляется богатырям, между тем это был дальновидный государственный деятель, осуществивший ряд прогрессивных мероприятий, способствовавших объединению и сплочению Руси.

К. Симонов указал, что основная тема сценария — борьба с захватчиками-тугарами — отражена обстоятельно, но, пожалуй, автор слишком увлекается схватками богатырей с разными чудищами: не следует давать чересчур обильный материал для демонстрации всякого рода чудес кинотехники. Симонов считает также, что сценарий надо в большей мере насытить элементами народного юмора. Он возразил против предложения докладчика сократить описания злоключений Муромца, которые вызывают порой чувство сострадания, жалости к герою. Не случайно, — говорит К. Симонов, — в былине сказано, что Илья Муромец сиднем сидел тридцать три года. В этом есть поэзия, правда образа. Снять эти эпизоды — значит снять внутреннее развитие образа.

Н. Охлопков высказал пожелание сделать образ Ильи Муромца более теплым, человечным. Это не исторический фильм о Киевской Руси, а народный эпос. В нем, конечно, должны быть верно отображены основные исторические моменты, соблюдена историческая правда. Но следует показать и личную жизнь, разные стороны характера основного героя. Илья Муромец любил природу, зверей, в былинах подчеркивается его доброта. Не нужно стыдливо урезывать материал, рассказывающий о его любви к Василисе. Это не основная сюжетная линия сценария, но от показа личной жизни героя, от глубокой разработки его духовных черт фильм только выиграет. И Илья Муромец и другие герои должны быть изображены не декоративно, не стилизованно, а по-настоящему человечно. Тогда и артисту будет что играть.

Сейчас в кинематографии существует большое желание утвердить «человечность» на экране, это желание правомерно для любого жанра. И в данном фильме тогда на первый план выступят не декоративные краски, а человеческий дух, богатство мыслей и чувств.

В сценарии, например, есть эпизод, когда на глазах Ильи Муромца крадут любимую им женщину — Василису. Здесь нужно глубоко раскрыть переживания героя, его страдания. Таких живых, глубоких человеческих чувств, связанных и с любовной линией и с отношениями к друзьям, к граду Киеву, к князю Владимиру следовало бы дать побольше. Если же герой будет только принимать различные эффектные позы, принимать участие в интересно снятых и смонтированных схватках и вещать незыблемые истины, то где же раскроется в нем основное, главное? А имя этому главному — человечность.

Д. Кабалевский подчеркнул, что самой большой опасностью для постановщика фильма является опасность впасть в стилизацию, увлечься внешней стороной изображаемого. Между тем в сценарии есть ряд эпизодов, в которых о больших человеческих чувствах рассказывается в спокойно повествовательной манере (например, похищение Василисы, поединок Ильи Муромца с сыном и др.). Есть в сценарии налет какого-то музейного отношения к былине, к ее героям.

В ходе обсуждения, в котором приняли

также участие заместители министра культуры товарищи Н. Твердохлебов, Ф. Хрустов, были сделаны замечания об имеющихся в сценарии элементах парадности, слащавости, сусальности, внешней декоративности. Высказывались пожелания усилить показ непосредственной роли народа в борьбе с тугарами и т. д.

Однако эти во многом справедливые замечания режиссер А. Птушко и сценарист М. Кочнев восприняли в известной мере как идущие вразрез с авторскими замыслами и стилистическими особенностями произведения. К концу обсуждения они в принципе согласились со многими высказываниями.

Выступивший в заключение министр культуры СССР Г. Александров подчеркнул, что перед авторами и Министерством стоит одна общая задача — сделать фильм, который будет интересен и полезен народу. С этой точки зрения и следует внимательно отнестись к каждому замечанию. Г. Александров в качестве примера привел эпизод, в котором Илья Муромец, посланный Владимиром, отправился на розыски золотой чаши. Здесь авторы хотели показать доброту характера героя, его веру в человека, умение говорить с народом. Но все же эпизод этот, где Илья Муромец осуществляет несвойственные ему функции уголовного розыска, производит странное впечатление.

Чтобы показать образ героя шире, глубже, раскрыть его человеческое содержание, отнюдь не нужно нарушать эпический, былинный стиль повествования. Перед авторами вовсе не стоит задача показать политическое и экономическое положение древней Руси, ее культуру и т. д., но образ Владимира должен быть исторически верным. Если бы Владимир был таким слабонервным, безвольным и полуглупым человеком, каким он отчасти изображен в сценарии, период его правления не был бы столь славен в истории русского государства. Но главное — нужно углубить образ Ильи Муромца, показав его не столько как славного силача, сколько как выразителя дум и чаяний народа, его моральных качеств. Тогда фильм может получиться интересным и значительным.

* * *

Коллегия в основном одобрила сценарий и поручила А. Птушко и М. Кочневу в процессе разработки режиссерского сценария учесть высказанные замечания.

«СОЛДАТ ИВАН БРОВКИН»

Доклад об этом сценарии сделала главный редактор Главного управления кинематографии Н. Морозова.

Сценарий Г. Мдивани посвящен важной, актуальной теме перевоспитания молодого человека и показывает процесс ломки, становления, закалки его характера. Герой сценария — «непутевый» колхозный парень Ваня Бровкин, у которого все валится из рук. Все попытки колхоза пристроить его на подходящую работу оказываются безрезультатными. Призванный в ряды Советской Армии, Ваня Бровкин и там поначалу попадает в затруднительное положение: боевая подготовка у него не клеится, он то и дело нарушает дисциплину, подводит товарищей. Но мало-помалу армейская школа оказывает на него благотворное влияние. Вернувшись из армии в колхоз, Ваня Бровкин становится полезным членом коллектива, уважаемым человеком.

Участники обсуждения, отмечая важность темы и интересный замысел, остановились на недостатках сценария.

Большинство выступавших указало на то, что характер героя определен недостаточно ясно. Ведь «непутевым» может считаться и просто человек со странностями. Однако «странности» Вани приводят к весьма печальным последствиям: он стравил огород, вывел из строя автомашину, да и в армии допускает серьезные, граничащие с преступлением нарушения дисциплины. Автору необходимо более отчетливо охарактеризовать своего героя, яснее определить свое отношение к нему.

Колхоз показан несколько поверхностно, как бы в виде фона, на котором развязывается действие. Не показаны положительные герои колхозной деревни. Образы председателя колхоза, бухгалтера — схематичны. Поведение ряда героев, их отношение к Ване неоправданно. Да и образ офицера, воспитателя Вани, обрисован внешне, сухо, без живых человеческих черт и качеств.

Вызвало замечание и жанровое решение фильма. Это — не комедия, а повествование, включающее отдельные комедийные положения, ситуации, поступки, при этом комедийные черты, которые вначале есть у героя, в дальнейшем исчезают, а какие-либо другие комедийные элементы в сценарии вновь не возникают.

Отвечая на эти упреки, Г. Мдивани заявил, что он не собирался выписывать заранее заданный и во что бы то ни стало комедийный образ. Идя от жизни, писатель не может втискивать материал в задуманный жанр, а определяет жанр в зависимости от материала, от содержания изображаемых событий и героев. Ваня Бровкин вначале человек бесхарактерный, характер у него находится в процессе становления. Получив воспитание в армии, герой не может оставаться похожим на того Ваню, каким был раньше, и перестает быть фигурой комической. Ваня Бровкин — это герой комедии, а не комедийный герой сам по себе.

Положительную оценку сценарию дал Н. Твердохлебов. Известные нелогичности, говорит он, допустимы в комедии, в оперетте, и в этом сценарии они оправданы. Сценарий содержателен, в нем есть что играть. Очень важно подобрать хорошего исполнителя на главную роль.

В ходе обсуждения возник интересный вопрос о завершенности сценария как драматургического произведения, о мере допустимых дополнений, переделок и доработок.

В театре, напомнил Н. Охлопков, страшно обиделись бы, если бы мы сказали драматургу, что принимаем пьесу в основном, в общем, а остальное доделаем в процессе репетиций. О сценариях же часто говорят, что вот это в нем сыровато, это надо развить, этот образ доработать и все это поручается сделать уже в режиссерском варианте. Сценарий должен быть законченным литературным произведением. Если он вызывает серьезные замечания и автор их принимает, надо дорабатывать литературный вариант. При этом можно привлечь и режиссера, и композитора, и критика — любого, кого автор считает для себя полезным. Но в результате должен появиться именно законченный вариант сценария, который по утверждении и поступает в производство. Это во многом упорядочит работу по созданию фильма на киностудии.

С этой точкой зрения в принципе согласились и А. Пузин и Д. Кабалевский.

В заключительном слове министр культуры СССР Г. Александров, указав на закономерность различия во мнениях и оценках среди участников обсуждения, отметил, что в основном, главном расхождений нет: сценарий затрагивает важную и интересную тему. Герой сценария — обыкновенный человек, характер, взгляды которого изменяются к лучшему под влиянием воспитательного воздействия армии. Рассказать об этом на экране необходимо. Основу для создания такого фильма сценарий дает, в нем много живого, жизненного материала. А недостатки, на которые обращали внимание выступавшие, нужно устранить.

* * *

Коллегия решила литературный сценарий «Солдат Иван Бровкин» в основном одобрить. Автору и режиссеру (И. Лукинскому) поручено в режиссерском сценарии ярче противопоставить отрицательным сторонам характера героя общую трудовую созидательную атмосферу жизни колхоза; более четко разработать характер Вани Бровкина; шире и глубже показать методы воспитания молодого солдата в рядах Советской Армии; убедительнее показать причины и существо перелома в характере героя под воздействием воспитания; по возможности обогатить образы второстепенных действующих лиц фильма.

«ДОЧЬ НАРОДА»

Сценарий С. Герасимова «Дочь народа» («Дорога правды»), по единодушному мнению всех участников обсуждения,— значительное произведение, глубоко и проникновенно рассказывающее о простых советских людях. Разносторонне, правдиво, жизненно убедительно обрисованы в нем герои и прежде всего центральный образ сценария — образ инженера-плановика, направленного с завода на работу в качестве народного судьи. В сценарии возникают, развиваются и находят свое разрешение сложные человеческие взаимоотношения: мужа и жены, любящей женщины, матери и дочери, показана история падения одного из героев (Шмелева), отражена благородная, гуманная работа советского суда. Драматическое повествование о сложных жизненных перипетиях и конфликтах выявляет высокие моральные качества советского человека, его государственный подход к делу, его сознательное отношение к своему труду, к обязанностям перед обществом.

Выступивший в ходе обсуждения министр культуры СССР Г. Александров сказал, что сценарий интересен и важен по принципиальным соображениям. Дело в том, что нам пора кончать с неправильной практикой, когда около половины всех фильмов и трети спектаклей посвящены выдающимся лицам, из ряда вон выходящим героям, и совершенно не показываются или очень мало показываются рядовые советские люди.

В данном сценарии выведены именно простые люди из народа. Они играют решающую роль в жизни, их мнения, действия выражают линию развития судеб многих людей нашего общества. Можно только приветствовать появление этого хорошего произведения, намечающего правильную линию в кинодраматургии.

Сейчас в судебной практике с особой серьезностью стоят вопросы об охране государственного имущества. Быть может, и в сценарии следовало заострить внимание на этих, особенно актуальных сейчас вопросах деятельности судебных органов.

С. Герасимов заявил, что сам видит в своем сценарии немало недостатков, а требования, которые у него, как у автора, возникают, во многом совпадают с замечаниями, высказанными при обсуждении. В частности, правильно пожелание, чтобы в сценарии были углублены и разнообразнее показаны элементы деятельности судьи. Здесь необходимо обобщение образа человека, борющегося за правду. Зерно всей вещи состоит в донесении до зрителя мысли о том, что нужно верить в человека. Эту мысль автору подсказал в беседе один видный судебный работник. «Самое интересное в нашей профессии,— говорил он,— это то, что мы все время встречаемся с людьми, нарушающими человеческие нормы поведения и законы. Но мы должны верить в человека, в его лучшее начало. Без такой веры нужно менять профессию».

Но вместе с тем нужно подумать, как показать, что советский суд не только дает возможность человеку искупить свою вину, а когда это нужно, строго карает виновных.

В этом плане С. Герасимов намерен переделать всю сцену суда. Он согласился и с тем, что заводской коллектив обрисован в сценарии несколько однокрасочно и неточно. Автор намерен внести в сценарий исправления, направленные к углубленному раскрытию идеи произведения.

* * *

Решением коллегии сценарий «Дочь народа» одобрен и принят к постановке. С. Герасимову рекомендовано в процессе разработки режиссерского сценария учесть высказанные замечания и пожелания.

РАБОТЫ МОЛОДЫХ КИНОДРАМАТУРГОВ

В конце мая состоялось обсуждение сценариев молодых кинодраматургов, организованное комиссией по кинодраматургии ССП при участии Главного управления кинематографии и Сценарной студии.

Обсуждению подверглись фильмы «Случай в тайге» (сценарий Л. Иванусьевой, режиссеры Ю. Егоров и Ю. Победоносцев), «Таинственная находка» (сценарий В. Спириной, режиссер Б. Бунеев) и «Школа мужества» (сценарий С. Розена и К. Семенова по повести А. Гайдара «Школа», режиссеры В. Басов и М. Корчагин), а также сценарии, которые снимаются или утверждены к запуску в производство.

Открывая заседание, заместитель председателя комиссии по кинодраматургии ССП А. Спешнев отметил как положительное явление в кинематографии самый повод к созыву такого совещания: за послевоенные годы молодыми сценаристами было написано немало сценариев, но ограниченный объем производства фильмов препятствовал воплощению этих сценариев на экране. Сейчас с удовлетворением можно отметить, что положение изменилось.

С подробным разбором работ молодых сценаристов выступил Н. Громов. Основные положения его доклада содержатся в статье «Смелее, глубже, ярче», публикуемой в настоящем номере журнала.

С интересной, содержательной, творчески взволнованной речью выступил А. Довженко. Как и другие выступавшие, он более подробно остановился на анализе сценария и фильма «Случай в тайге», отметив их серьезные недостатки: натуралистичность отдельных сцен, сухое изложение научного материала, чрезвычайно слабую разработку лирической линии. Резкой критике подверг оратор любовные сцены, в которых актеры ведут себя скованно, не донося своих чувств: ни автор, ни режиссеры не нашли красок для выражения подлинно человеческих душевных движений.

Довженко отметил также неудачный подбор детей-актеров в фильме «Таинственная находка» и слабую работу режиссера Б. Бунеева. Более высоко сравнительно с другими фильмами оценил оратор работу коллектива фильма «Школа мужества».

Писатель Г. Березко, анализируя сценарий и фильм «Случай в тайге», обвинил авторов в поверхностном знании материала, результатом чего явилась неубедительность характеров и обстановки.

Выступавший вслед за ним критик Н. Коварский выразил огорчение по поводу творческой неудачи молодых режиссеров Егорова и Победоносцева при постановке фильма «Случай в тайге». Эта неудача неожиданна, ибо поставленная ими же собственная пьеса «Три солдата» говорила о наличии у них своего режиссерского почерка, об умении работать с актерами, раскрывать душевный мир человека. Коварский считает, что сценарий Иванусьевой давал основу для создания более яркого в художественном отношении фильма. Оратор упрекнул режиссеров в попытке ученически повторить в ряде сцен режиссерские приемы С. Герасимова, которые блестяще оправдали себя в его произведениях, но слепое копирование которых недопустимо.

Сценарист М. Маклярский посвятил свое выступление критике системы прохождения сценариев, при которой большое количество редакторов и критиков, а порой и «доработчиков» зачастую уводят сценариста далеко от первоначального замысла. А именно первоначальный замысел и является, по мнению оратора, наиболее свежим и полноценным. Особенно вредной является такая «обкатка» для молодых авторов, которым трудно отстаивать свой замысел.

Заместитель начальника Главного управления кинематографии Н. Семенов отметил, что для состояния нашей кинодраматургии в настоящий момент характерно обилие посредственных, серых произведений, написанных по сложившимся схемам, без достаточного знания жизни. Этот упрек нельзя бросить только молодым сценаристам — он должен быть отнесен в равной мере и к старшему поколению.

Возражая предыдущим ораторам, Семенов сказал, что работа редакторского аппарата приносит ощутимые положительные результаты: слабые, драматургически беспомощные произведения при коллективной помощи редакторов и более опытных драматургов становятся полноценной основой для работы постановщиков. В качестве примера можно указать на сценарий Р. Будаецевой «Салтанат» и другие.

Недостатки фильма «Случай в тайге», по мнению Семенова, — схематичность, отсутствие лиричности и подлинных человеческих чувств. Сценарий мог быть поставлен более эмоционально. Режиссер Бунеев также не сумел при постановке фильма «Таинственная находка» сохранить и донести до зрителя свежесть и взволнованность, которые были присущи сценарию Спириной. Наиболее удачной получилась «Школа мужества». В ней наряду с освоением художественных традиций режиссеры сумели проявить и свою творческую индивидуальность.

Сценаристка М. Ерзинкян внесла предложение о включении начинающих кинодраматургов в состав съемочной группы на все время постановки фильма, так как это явится для молодого автора прекрасной школой кинопроизводства.

На обсуждении присутствовало свыше тридцати молодых сценаристов и кинорежиссеров (в большинстве выпускников ВГИК послевоенных лет). Необходимо отметить как серьезный недостаток обсуждения, что вся эта творческая молодежь, в том числе и участники обсуждавшихся фильмов, проявила пассивность и предоставила трибуну представителям старшего поколения, вместо того чтобы поделиться опытом своей работы, рассказать о трудностях и достижениях, о своих запросах.

ОБСУЖДЕНИЕ ФИЛЬМА «АННА НА ШЕЕ»

Фильм И. Анненского «Анна на шее» вызвал резко противоречивые оценки в среде творческих работников кинематографии. Обсуждение этого фильма, проведенное в мае в Московском Доме кино, прошло при переполненном зрительном зале.

Председательствующий М. Ромм, открывая обсуждение, отметил, что картина представляет особый интерес и дает чрезвычайно богатый материал для размышлений, ибо, с одной стороны, она содержит много привлекающих зрителя элементов, а с другой — представляются спорными позиции, занятые авторами в работе над экранизацией произведения Чехова.

К сожалению, эта вторая сторона, весьма существенная для оценки фильма, не была выявлена с достаточной полнотой в процессе обсуждения. Среди выступавших в Доме кино преобладали не кинематографисты, а зрители, которые делились своими впечатлениями. По словам некоторых зрителей, им нравится то, что в картине снималась молодая актриса А. Ларионова, обладающая привлекательной внешностью, и такие популярные актеры, как М. Жаров, В. Владиславский, нравится пышность и красочность постановки.

Характерно, что в критических замечаниях, которые вскользь делались некоторыми зрителями, причислявшими себя к «сторонникам» фильма, отражалось основное — отсутствие чеховских героев. Так, Гольдентершель отметил, что «некоторые штрихи картины несколько неправдоподобны и вызывают недоумение... Мы не видим перехода в образе героини от целомудрия к падению. Приятная, чистая, лучезарная девушка вдруг становится продажной женщиной», и далее: «непонятна бессердечность Анны, безразличие ее к судьбе отца и братьев, которых она очень любила».

Генерал Гарнич, высоко оценивая фильм в целом, находит его «незавершенным», а существующий финал «неожиданным». Режиссер слишком внезапно и резко предлагает зрителям осудить героиню, когда показывает, как смеющаяся, радостно возбужденная Анна лихо проезжает вместе с Артыновым мимо родного дома, мимо выгнанных на мороз самых близких ей людей — отца и двух братьев, не замечая их.

Другие зрители выразили недовольство образом Артынова в исполнении Жарова. «У него, — сказала Липатова об исполнителе, — выработался штамп «залихватского парня». В одном фильме он сыграл удачно, его «в таком же качестве» перевели в другой. Я с ним не всегда согласна, он слишком шаржирует и дешевит себя. Он мог бы сыграть эту роль гораздо лучше и более выдержанно».

Резко критиковал искажение чеховского замысла артист С. Столяров. Разбирая основной образ, он справедливо отметил, что Ларионова играет умную, глубокую, протестующую женщину, а совсем не чеховскую героиню—ограниченную, эгоистичную, примитивную мещанку. Поэтому конец фильма нелогичен, ибо в картине нет перерождения героини под влиянием окружающей ее обстановки, а есть неожиданная метаморфоза, вызывающая досаду зрителя. Ведь зритель до сих пор оправдывал поведение героини, и возникший неизвестно откуда нехороший поступок Анны огорчает его. По мнению Столярова, актриса создает чисто внешний рисунок образа, холодно позируя, а не глубоко переживая драматургическую ситуацию.

Молодой режиссер Г. Глинский сравнил экранизацию этого рассказа Чехова с превращением небольшой акварельной миниатюры в огромное полотно, написанное масляными красками, крупными, шероховатыми по фактуре мазками. Такое превращение обокрало оригинал, который потерял настроение, внутренний ритм, стройность композиции и тонкие нюансы развития образов. В фильме потеряна человечность, глубокий психологический подход к страданиям и маленьким радостям человека.

Студент ВГИК В. Карен защищал фильм от упреков в том, что Модест Алексеевич похож на персонажей Салтыкова-Щедрина, а Артынов — на купца из пьес Островского. Он отметил, что в таких чеховских рассказах, как «Ионыч», «Толстый и тонкий», «Человек в футляре» и других, есть и сатира, и гротеск, поэтому автор-режиссер фильма был вправе усилить те или иные черты характера героев «Анны на шее». Карен считает, что Анненскому удалось драматизировать рассказ и режиссерски профессионально решить отдельные сцены.

М. Ромм в своем выступлении остановился на вопросах экранизации литературного произведения. Он отметил, что автор-режиссер, безусловно, имеет право многое менять в фильме сравнительно с рассказом, но, изменяя и дополняя его, он обязан сохранять стиль того писателя, которого он экранизирует. Анненский пошел не по-чеховскому пути.

Чехов, например, рисуя бал, пишет: «Анна вошла в вестибюль; солдаты обслуживали гардероб и в вестибюле пахло светильным газом и солдатскими сапогами». Эта деталь дает отношение Чехова к балу. Анненский же повысил бал в ранге и превратил его в большое дворянское собрание. Правда, в дворянском собрании нельзя было петь во время танца, как это происходит в фильме.

Украшательства в картине вообще очень много, чем, по мнению Ромма, частично объясняется успех фильма; об этом приходится сожалеть, ибо это украшательство не

всегда хорошего вкуса. Некоторые эпизоды в фильме сделаны сентиментально, порой с элементами пошлости. Чехов всегда добивался тонкости отделки, лаконизма, скупости, необычайной точности, избегая всяческих элементов сентиментальности. «Поэтому такая экранизация...—сказал М. Ромм,— обидна для Чехова... Экранизируя Чехова, нужно прежде всего помнить о том, что он сам требовал изящества и вкуса. Анненский постарался нагрузить картину значительно больше, чем она могла выдержать».

Вместе с тем Ромм отмечает, что Анненский нашел в себе силы после длительного перерыва сделать картину на высоком уровне профессионального мастерства.

Зритель хочет видеть произведения русских классиков на экране. Мы очень мало этим занимаемся, картины по литературным произведениям возникают случайно, к юбилеям, и зачастую делаются наспех. В этом, говорит Ромм, огромная вина кинематографии, и это сказалось как на успехе фильма «Анна на шее», так и на ошибках Анненского.

Выступивший затем режиссер И. Анненский был непоследователен в своих высказываниях. С одной стороны, он согласился с оценкой, данной в рецензиях, и с целым рядом критических замечаний, которые были высказаны на обсуждении выступавшими товарищами и в частности Роммом; с другой — он заявил, что не слышал конкретных указаний на определенные упущения, хотя на самом деле почти все критические замечания были весьма конкретны. В основном Анненский ссылался на успех картины в массовой аудитории и объяснял его тем, что картина сделана «доступными для понимания зрителя средствами».

Следует сделать серьезный упрек в адрес руководства Домом кино, которое не сумело организовать подлинно творческой дискуссии на достаточно высоком профессиональном уровне. Состоявшееся обсуждение носило случайный характер.

В Центральном Доме работников искусств

ТВОРЧЕСКИЕ ВЕЧЕРА ИЗ ЦИКЛА «НАРОДНЫЕ АРТИСТЫ СССР»

10 мая в ЦДРИ состоялся вечер, посвященный творчеству кинорежиссера С. Герасимова.

Кандидат искусствоведения С. Фрейлих во вступительном слове охарактеризовал творчество С. Герасимова.

С. Герасимов — один из крупнейших советских режиссеров — является одновременно драматургом и актером; ему принадлежит также ряд теоретических статей по вопросам режиссерского и актерского мастерства; на протяжении многих лет Герасимов ведет педагогическую работу.

Творческие интересы Герасимова разносторонни. Наряду с постановкой картин, рассказывающих о нашем современнике— советском человеке, он экранизирует «Маскарад» Лермонтова, пишет сценарий для фильма «Пушкин», создает в содружестве с китайскими кинематографистами документальный фильм «Освобожденный Китай», ставит в Театре-студии киноактера «Молодую гвардию», в театре имени Вахтангова — «Седую девушку».

Однако генеральная тема в творчестве художника — тема «маленького, но великого человека» Советской страны. К этой теме он обратился еще в период немого кино и работает все последующее время, отвечая своими произведениями на самые насущные вопросы нашей жизни.

В лице Герасимова мы видим не только крупного советского художника, но и видного общественного деятеля, активного борца за мир и счастье народов. Герасимов второй раз избран депутатом Верховного Совета СССР, он является членом Всемирного Совета Мира, заместителем председателя Советского Комитета сторонников мира.

После показа двух сцен из спектакля «Седая девушка» (театр имени Вахтангова) выступил С. Герасимов. Он остановился на некоторых важных вопросах советского искусства.

Позиция художника, сказал он, не может быть случайной. Вещь рождается всегда в связи с обстановкой жизни, с той живой средой, в которой действует, живет, мыслит, творит художник. Наибольшую радость я испытываю при рождении замысла, когда чувствую острую необходимость выступить перед народом по волнующему его вопросу. Если не ощущаешь этой необходимости, бессмысленно приступать к работе. Только тогда рождается настоящее искусство, когда оно имеет непосредственную связь с жизнью.

Герасимов говорил об огромных требованиях, которые предъявляет к актеру его профессия. Связь актера с жизнью должна быть тесной и непрерывной. В противном случае актер неизбежно замкнется в кругу голого ремесла. Особенно страшны в искусстве штампы. Когда слышишь слова, стертые как медный пятак, видишь небрежное отношение актера к интонации, к партнеру, осознаешь, что в этом вина не только самого актера, но и режиссера.

Герасимов поделился с присутствующими своими творческими замыслами на будущее. В моей новой работе «Дорога правды», сказал он, говорится о трудном пути человека, который решил всегда в своей жизни следовать правде.

Следовать жизненной правде нужно в любом произведении, в том числе и в сатирическом. Законный протест вызывают произведения, в которых авторы, прикрываясь жанром сатиры, пытаются свести счеты с неустраивающими их моментами жизни и мажут дегтем все, что вздумают, разменивая наши великие завоевания, наши богатства на мелкую монету злопыхательства.

Идейная концепция моей новой вещи построена на том, что в человеке, пусть не лишенном многих недостатков, надо искать хорошее. Все дурное надо выжигать из жизни, а прекрасное — поднимать. Это наше дело, дело советских художников.

В заключение вечера были показаны фрагменты фильмов Герасимова «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель», «Маскарад», «Молодая гвардия», «Сельский врач».

* * *

13 мая в ЦДРИ состоялся вечер, посвященный творчеству народного артиста СССР С. Бондарчука.

Со вступительным словом выступил кинорежиссер С. Герасимов, который охарактеризовал этапы актерской деятельности самого молодого народного артиста СССР.

То, что Бондарчук в самом начале своего творческого пути получил всенародное признание, не случайность. Он пришел в Институт кинематографии после двух с половиной лет учебы в театральном училище, после участия в Отечественной войне. И хотя ему было тогда лишь двадцать три года, он был самым зрелым в юношеской среде, и ему поручали роли пожилых и даже старых людей.

В нашей мастерской ВГИК, в которую попал Бондарчук, продолжает Герасимов, как правило, играли произведения не драматургии, а прозы, потому что проза дает студенту широкое поле для самостоятельного осмысления большого жизненного материала, заставляет более глубоко задуматься над анализом роли. В «Казаках» Толстого Бондарчук играл Ерошку, в «Хозяине» Достоевского — шестидесятипятилетнего человека с очень сложной, странной, тяжелой натурой. Затем он исполнял роль Родольфа в «Мадам Бовари». Так, на совершенно полярных вещах складывался его литературный вкус, его симпатии, его художественные воззрения. И, как это ни покажется парадоксальным, эти роли были дорогой, которой он пришел к образам советских людей.

Творческий успех Бондарчука объясняется тем, что для него искусство всегда было предметом глубокого, серьезного изучения, глубокой человеческой страстью, которая поглотила его полностью. Отличительная черта Бондарчука — строгая взыскательность к себе, неудовлетворенность результатами своего труда.

Поручив молодому актеру роль пожилого партийного работника в «Молодой гвардии», мы были убеждены в правильности выбора. Надежды наши полностью оправдались: Бондарчук сразу выделился среди молодых исполнителей.

Успех Бондарчука в фильме «Тарас Шевченко» был закономерным продолжением большой творческой работы актера. Режиссер И. Савченко много сделал, чтобы полнее раскрыть, оформить интересное дарование Бондарчука. Надо было иметь немалую смелость, чтобы поручить роль Тараса двадцатишестилетнему актеру! Бондарчуку предстояло показать сложную, прекрасную, трагическую судьбу человека. Игра артиста покорила всех. Особенно потрясла сцена с офицерами, где один человек, лишенный прав, силой своего слова, живой человеческой страстью заставил отступить кучку власть имущих, распоясавшихся самодуров и мерзавцев.

Следующая работа Бондарчука, почти совпавшая по времени с выходом «Тараса Шевченко», — роль Тутаринова в «Кавалере Золотой Звезды». В том, что она оказалась не самой лучшей его работой, повинен прежде всего материал сценария, не давший актеру возможности раскрыть свое дарование.

Интересной и очень живописной называет Герасимов следующую работу Бондарчука — образ Тишки Рваное Ухо в фильмах М. Ромма об адмирале Ушакове.

В новом фильме Л. Лукова «Этого забыть нельзя» Бондарчук играет роль нашего современника—советского интеллигента.

В Театре-студии киноактера Бондарчук удачно выступил в роли Пазухина («Смерть Пазухина»).

Герасимов заканчивает свое выступление пожеланием Бондарчуку успехов на благородном и благодарном пути актерского творчества.

Затем были показаны с участием Бондарчука сцены из спектакля «Смерть Пазухина», а также фрагменты из кинофильмов: «Кавалер Золотой Звезды», «Тарас Шевченко», «Адмирал Ушаков», «Этого забыть нельзя».

ПАМЯТИ ЛУИ ФОРЕСТЬЕ

Умер старейший кинематографист оператор Луи Петрович Форестье, чье пятидесятилетие трудовой и художественно-творческой деятельности мы отмечали совсем недавно.

Это был большой и искренний художник, один из тех, кто создавал совершенно новое искусство — искусство операторов. Это был художник в полном смысле этого слова, чуткий, всегда целиком и горячо отдававшийся своей работе.

Начав кинематографическую деятельность на своей родине, в Париже, на одной из лучших кинофабрик того времени, Луи Форестье уже в 1909 году переезжает в Россию, ставшую его второй родиной. С тех пор его судьба безраздельно связана с судьбами сперва русской, дореволюционной, а затем советской кинематографии. Форестье снял свыше семидесяти художественных картин и большое количество хроникальных фильмов.

Он снимал полеты первых авиаторов, землетрясение в Мессине, снимал и ранние «художественные» фильмы длиной 100—130 метров. Среди его работ была экранизация «Пиковой дамы» в постановке П. Чардынина. Вместе с Я. Протазановым Форестье был автором одного из лучших произведений молодой советской кинематографии — фильма «Его призыв», выпущенного к первой годовщине смерти В. И. Ленина.

Художественный темперамент, чуткость, острота, а когда надо, то и лирическая мягкость — это характерные черты творческой индивидуальности Форестье. Вспомним хотя бы фильм «Гобсек» (также поставленный Протазановым), где мы видели художественную выразительность, яркость и остроту изобразительной трактовки и где были замечательные портреты Л. Леонидова — исполнителя главной роли.

Всегда горячо увлекаясь работой, целиком отдаваясь ей, Форестье был глубоко принципиален и требователен, когда дело касалось полноценного осуществления интересных замыслов сценариста, режиссера, актера, художника.

В последние годы жизни тяжелая болезнь принудила его отказаться от активной операторской работы. Но пока позволяли физические силы, он продолжал работать заведующим операторским отделом киностудии имени М. Горького. К этому его побуждала горячая любовь к киноискусству — он не представлял себе жизнь вне творческой атмосферы кинопроизводства.

Его заслуги в деле создания советской кинематографии были по достоинству оценены: ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств, он был награжден орденом «Знак Почета» и медалями, ему была назначена персональная пенсия.

Живой, всегда бодрый, горячо всем интересующийся, страстно реагирующий на все, он был добр, искренно отзывчив и постоянен в своих отношениях. И мы, его товарищи и друзья, горячо любили этого человека с чистой душой!

Форестье был не только горячий патриот своей социалистической Родины — это был советский, горячий и искренний художник!

Желябужский Ю., Левицкий А., Головня А., Венц К., Гальперин А., Тиссэ Э., Косматов Л., Нетужилин А.

65

Главный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ

Оформление художника М. М. Милославского

Технический редактор Л. И. Гориловская

Адрес редакции: Москва, Д-40, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.
А04296. Сдано в производство 15/V 1954 г. Подписано к печати 21/VI 1954 г.
Формат бумаги 70×108 1/16. Печатных листов 12. Учетно-издат. листов 13.49.
Тираж 13000 экз. Заказ № 2106.

Типография изд-ва «Московская правда», Потаповский пер., д. 3.

15 ИЮЛ 1954

8738

Цена 10 руб.